



“Rebolando Alegremente sobre um Vazio Interior (momento de ensaio)” Imagem extraída do arquivo pessoal de Vera Mantero

## Para uma Crítica da Dança como Património

Vera C. S. Santos

**Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos**

**Vertente Teoria e Crítica da Arte**

**Orientadora Científica:** Professora Doutora Amélia Polónia

Porto, 2011

*(...) a crítica não é uma «homenagem» à verdade do passado, ou à verdade do «outro»,  
é construção do inteligível do nosso tempo.*

**Roland Barthes**

*in Times Literary Supplement (1963)*

## ÍNDICE

RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
AGRADECIMENTOS .....	8
OBSERVAÇÕES .....	9
ABREVIATURAS .....	9
 INTRODUÇÃO .....	 10
 CAPÍTULO I	
Um património desprendido de corpo .....	17
1.1. Quadro teórico .....	17
1.2. Quadro metodológico .....	21
 CAPÍTULO II	
<i>como rebolar alegremente sobre um vazio interior</i> .....	30
2.1. Análise documental .....	30
2.2. Ficha de inventariação .....	38
 CAPÍTULO III	
Para uma crítica da dança como património .....	59
 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	 73
BIBLIOGRAFIA .....	75
 ANEXO I	
Modelo de inventariação para uma peça coreográfica .....	80
 ANEXO II	
Inventários de arquivos consultados .....	81
a) Relação de componentes documentais consultados no arquivo FG/BG .....	82
b) Inventário do arquivo pessoal de Vera Mantero .....	83
c) Inventário do arquivo pessoal de André Guedes .....	93

d) Inventário do arquivo pessoal de Cláudia Nóvoa .....	95
---	----

### ANEXO III

Transcrições de entrevistas.....	97
a) Transcrição da entrevista de Carlos de Pontes Leça .....	98
b) Transcrição da entrevista de Isabel Ayres .....	117
c) Transcrição da entrevista de Vera Mantero .....	134
d) Transcrição da entrevista de André Guedes.....	162
e) Transcrição da entrevista de Cláudia Nóvoa.....	181
f) Transcrição da entrevista de Nuno Rebelo .....	202
g) Transcrição da entrevista de António Pinto Ribeiro .....	207
h) Transcrição da entrevista de Vítor Garcia .....	209
i) Transcrição da entrevista de Jorge Ribeiro .....	214

### ANEXO IV

Reproduções de documentos .....	218
a) “entrevistas aos antigos” .....	219
b) “entrevistas aos novos” .....	220
c) “forma” .....	221
d) Desenho à escala 1/50 com as dimensões da caixa de madeira que constituiu o cenário feito por André Guedes .....	222
e) Cópia de desenhos dos figurinos de André Guedes, com anotações de atribuição aos bailarinos.....	223
f) Planta de montagem de cena no palco do Grande Auditório da FG.....	224
g) “organização de ideias para uma peça” .....	225
h) “a fazer” .....	226
i) Esquema de cores do desenho de luz .....	227
j) Anotações sobre maquetas de banda sonora .....	228
k) “a trabalhar”, “a fazer”, “a ler” – páginas do dossier digital da coreógrafa .....	229
l) “Duetos de contacto/ VHS 1” descrição do conteúdo de uma gravação vídeo de ensaio 232	
m) Texto resultante de exercício de escrita livre durante um dos ensaios .....	233
n) Desenho de figurinos com esboço de cenografia .....	234
o) Maqueta do distintivo LOV em substituição do original SOV .....	235
p) “Natacha 2 e 4” transcrição de excertos da banda sonora da peça .....	236



q) Desenho de figurinos .....	237
r) Texto original de escrita livre com anotações da coreógrafa e Versão final dactilografada do mesmo texto .....	238
s) Guião de cenas e Listagem de adereços movimentados em cena .....	241
t) Excerto de fax enviado por Cláudia Nóvoa a Vera Mantero com texto “Pastor, pastorinho” .....	249
u) “Temáticas Hillel” .....	250
v) “Temáticas Carlos” .....	251
w) Programa de sala do Programa III da temporada BG 2000/2001 .....	252
x) Cartões verbetes .....	253
y) Tabela de produção no verso de anotações de ensaios .....	254
z) <i>Storyboard</i> de efeitos de luz .....	255
aa) Amostras de tecido, desenhos e instruções para confecção de figurinos no <i>atelier</i> de costura da FG .....	289

## ANEXO V

Suporte Digital .....	294
-----------------------	-----

A crítica da arte nutre-se do exercício da experiência artística, ao mesmo tempo que a fomenta, e ambas as práticas, de criação e de crítica, inscrevem-se na história da arte, cabendo à teoria da arte discerni-las para melhor se entenderem os seus objectos corpóreos. Ao reflectir sobre o exercício da crítica como instância de mediação e ao considerar a sua tarefa de estabelecer contextos de recepção, importa destacar o papel dinamizador da crítica (e da teoria) da arte ao longo da história, ao debater questões como as do belo e da técnica, da relação da arte com a natureza, da autoria e da originalidade, da representação e da identidade face à realidade, da morte ou da libertação face à história ou às novas tecnologias. Se por um lado é necessária a produção crítica continuada que acompanhe e seja externa à produção artística, por outro, a documentação dessa produção é necessária ao registo da história da arte.

A dança, mesmo quando associada a outras artes e cada vez mais relacionada com outras áreas do conhecimento, permanece fugaz e, provavelmente, não existirá outro sistema de suporte e transacção tão completo e adequado como o próprio corpo que a materializa. Passado o período de fruição das obras coreográficas, importa reconhecer a permanência do legado de produção artística e do pensamento que comunica o seu contexto histórico, artístico e cultural para o futuro. Este património, desprendido do corpo, merece uma atenção particular quando se trata de algo irrepetível. Uma forma de preservar é inventariar, relacionar, corporizar uma presença num universo em que o objecto patrimonial possa ser novamente fruído com um sentido de pertença colectiva.

É neste quadro que se insere a realização de **uma crítica da dança como património**, a partir da memória e da repercussão da obra coreográfica no tempo que dista do seu desaparecimento, primeiro aos olhos do público (quando este acredita que algo está a surgir à sua frente) e mais tarde, quando do corpo do bailarino se apaga a memória da coreografia.

Para a realização deste trabalho, procurou-se isolar um estudo de caso que proporcionasse uma análise prática exemplificativa das virtualidades da proposta de leitura e análise que adiantamos. A obra em análise é “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, uma criação de Vera Mantero para o Ballet Gulbenkian em 2001.

**Palavras-chave:** Crítica, Dança, Património, Memória, Ballet Gulbenkian, Vera Mantero, *como rebolar alegremente sobre um vazio interior*

Art criticism lives on artistic experience while fostering it simultaneously. Both artistic creation and artistic criticism are inscribed in art history, and art theory has the task of distinguishing them, so we can understand its tangible objects better. When we reflect on the practice of criticism as a mediation activity and consider its task of establishing reception contexts, it is important to highlight the facilitating role of art criticism (and theory) throughout history. In fact, it has dealt with issues such as the sense of beauty and technique, the relationship between art and nature, authorship and original creativity, representation and identity in confrontation with reality, death or freedom from history or from new technologies. If, on the one hand, the production of recurrent criticism is necessary, and it should follow artistic production while being external to it, on the other hand, documentation on that production is required for the archives of art history.

Dance remains a transient art form, even when it is related to other art forms and increasingly connected to different areas of knowledge. Presumably, it does not exist any other support and transaction system as complete and adequate to dance as the body itself, which substantiates dance. After experiencing fruition from choreographic works, it matters to acknowledge the permanence of the artistic production legacy and, also, of the ideas which communicate its historical, artistic and cultural context into the future. This legacy, free from the body, deserves particular interest as it is unrepeatable. A way to preserve it is by establishing inventories, connections, materialising its presence in a universe in which the legacy can once again be an object of fruition, with a sense of collective belonging.

This is the framework for the practice of **dance criticism as a form of legacy**. Arising from the memory and the repercussion of the choreographic work over time, since its disappearance, first in the eyes of the audience (when the audience believes that something is emerging in front of it) and, later, when the memory of the choreography is obliterated from the dancer's body.

For the purpose of this paper, I have isolated a case study which might provide an illustrative practical analysis of the possibilities of the proposal for interpretation and analysis that I have brought forward. The piece being analysed is “*como rebolar alegremente sobre um vazio interior*”, a creation by Vera Mantero for Ballet Gulbenkian in 2001.

**Keywords:** Criticism, Dance, Legacy, Memory, Ballet Gulbenkian, Vera Mantero, *como rebolar alegremente sobre um vazio interior*

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho é fruto de alguma teimosia, determinação q.b., mas sobretudo, de boas companhias.

Agradeço à Fundação Calouste Gulbenkian que através da Biblioteca de Arte e do Grupo de Trabalho para o Sistema Arquivístico da Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa da Dra. Ana Paula Gordo, acolheu o projecto desta dissertação. Agradeço também ao Dr. João Vieira, à Dra. Paula Vilas, e muito especialmente, à Dra. Mafalda Melo de Aguiar pela atenção e pelo apoio profissional na consulta do arquivo.

Muito obrigada a todos os entrevistados que tiveram a amabilidade de colaborar com o seu tempo e a sua preciosa memória. Um abraço especial à Vera Mantero pela total disponibilidade de partilha do seu processo criativo.

Agradeço muito aos Professores que cultivaram em mim a curiosidade, o rigor e a cultura. Aos amigos e colegas que me incentivaram: aqui está, conseguiram!

Do fundo do coração, obrigada à família que me deu guarida nas tempestades.

E, sempre, à Professora Amélia Polónia, minha Orientadora, agradeço a instrução, a serenidade, a confiança e as reprimendas.

## **OBSERVAÇÕES**

A escrita da presente dissertação não obedece ao Acordo Ortográfico de 1990, obrigatório na realização destas provas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto apenas a partir de Janeiro de 2012.

As autorizações de divulgação integral das entrevistas, bem como de divulgação das reproduções de documentos, estão na posse da mestranda e podem ser solicitadas.

## **ABREVIATURAS**

BG – Ballet Gulbenkian

CRASUVI – como rebolar alegremente sobre um vazio interior

FG – Fundação Gulbenkian

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

SM – Serviço de Música

## INTRODUÇÃO

No âmbito do Mestrado em Estudos Artísticos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, apresenta-se a presente dissertação, com vista à conclusão deste grau académico, o qual decorre dos estudos desenvolvidos durante o ano curricular e da apresentação e defesa pública do projecto académico traçado na respectiva candidatura, inserido no campo de estudos da dança.

Tendo em conta a transdisciplinaridade que define a área de Estudos Artísticos e a especificidade da vertente de especialização em Teoria e Crítica da Arte, em que se realiza esta dissertação, a dança, como tema escolhido, é aqui tratada no contexto da arte contemporânea e no quadro das artes visuais, enquanto composição cénica, que associa outras artes (plásticas, musicais, audiovisuais, dramáticas e performativas). Esta opção testemunha a versatilidade que a formação neste mestrado permite, ao tomar como dominador comum a arte, compreendida como um fenómeno cultural, e ao entender o seu estudo apoiado em disciplinas complementares que permitem uma mediação para lá da sua linguagem especializada.

Ao reflectir sobre o exercício da crítica como instância de mediação e ao considerar a sua tarefa de estabelecer contextos de recepção, importa destacar o papel dinamizador da crítica (e da teoria) da arte ao longo da história, ao debater questões como as do belo e da técnica, da relação da arte com a natureza, da autoria e da originalidade, da representação e da identidade face à realidade, da morte ou da libertação face à história ou às novas tecnologias. Se por um lado é necessária a produção crítica continuada que acompanhe e que ao mesmo tempo seja externa à produção artística, por outro, a documentação dessa produção é necessária à leitura da história da arte.

A história da dança é um corpo amputado dos seus membros, se não se apoiar, na sua análise, na cultura, na sociedade, nas pessoas, nas outras artes - nomeadamente na música e no teatro, mas também na literatura, nas artes decorativas, na gravura e mais recentemente, no cinema - e, sobretudo na(s) memória(s). O carácter efémero da representação na dança fá-la perecível mas, ao mesmo tempo, é nessa condição que se perpetua. Comparativamente, o teatro, desde o período clássico, onde ambas as artes se fundem, tem no texto dramático o seu suporte de transmissão, o que permite uma recriação da peça e lhe permite portanto existir para lá da encenação (o modo como é lido o texto e obedecidas as didascálias). É da intervenção do actor que emana a condição mortal desta manifestação artística. A dança, ao libertar-se do libreto enquanto

artifício para a sua realização<sup>1</sup>, centra a sua acção no corpo, desde a sua idealização até ao produto final, convertendo-se o corpo numa entidade pensante, executante e comunicativa.

Outras formas de arte se abeiraram desta experiência, como as artes plásticas, com os *happenings* da segunda metade séc. XX<sup>2</sup>. É também desta natureza a *performance* que incorpora os movimentos das vanguardas artísticas do início do mesmo século. Trata-se, afinal, da tomada de consciência e da assunção do corpo e da própria existência humana, que as ciências exactas têm vindo a explorar e que as ciências sociais e humanas<sup>3</sup> têm vindo a investigar.

A evolução da linguagem da dança, especificamente através de processos colaborativos, tem vindo a desenvolver diferentes mecanismos de memória e de fixação do corpo na relação com o movimento, o tempo e o espaço (condições materiais da dança, por definição), explorando conhecimentos no âmbito da óptica e da propriocepção. A sua intersecção com as novas aventuras artísticas (como a fotografia, o cinema e as artes digitais) vem contribuindo com modos de ver e de fazer arte com o corpo em presença do tempo. A dança (tal como a arquitectura, relativamente ao espaço) é uma das áreas artísticas mais abrangentes de conhecimento sobre a relação humana com a existência e a memória sendo que ambas as artes têm como referencial o corpo, produzindo no entanto, construções com uma durabilidade (presença e memória) bastante diversa.

A actividade humana, onde se inclui a arte, dispõe actualmente de variados meios de suporte de memória; multiplicam-se os centros de memória para os múltiplos testemunhos (mais arquivos, mais bibliotecas, mais museus, mais colecções, mais inventários). Tais acervos acrescentam ao património, mas nem sempre a conservação é acompanhada da devida divulgação e estudo. Perdendo relação com o presente, perpetua-se uma memória que se vai transformando num *peso morto* de obras desconhecidas ou descontextualizadas cujo sentido se perdeu por falta de

---

<sup>1</sup> A contestação ao rigor académico e aos artifícios do ballet como entraves à liberdade expressiva do corpo marcaram o início da dança moderna no início do séc. XX. Isadora Duncan (1877-1927) foi uma das suas pioneiras. PORTINARI, Maribel - *História da dança*. Editora Nova Fronteira; Rio de Janeiro, 1989, p. 133-139

<sup>2</sup> Entre outros autores, GOLDBERG, Roselee – *A arte da performance, do Futurismo ao presente*. Orfeu Negro, Lisboa, 2007.

<sup>3</sup> De referir os estudos levados a cabo por sociólogos, antropólogos, historiadores e filósofos que têm vindo a decodificar e a analisar as formas e os contextos em que a dança ocorre. Em Portugal, temos os exemplos de António Pinto Ribeiro - *Por exemplo a cadeira. Ensaio sobre as artes do corpo* Col. três razões, Edições Cotovia, Lisboa, 1997; José Gil - *Movimento total. O corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores, 2001; e Maria José Fazenda - *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Acções* Celta Editora; Oeiras, 2007.

questionamento ou não é apreendido por falta de estímulo<sup>4</sup>. Se, por um lado, escavamos a terra em busca de vestígios do passado, por outro, estamos soterrados pelo silêncio dos nossos antepassados.

As ciências e as novas tecnologias evoluíram na procura de saber mais sobre o passado, o presente e o futuro, sendo que o Homem se afigura como um território, e o mundo uma passagem. É precisamente este território que obsessivamente é mapeado, com todas as mutações que a existência implica. No *grande mapa*<sup>5</sup> da nossa civilização, a arte, representada pelos seus objectos de criação humana, coincide em marca e em presença nas coordenadas da memória e do futuro. Pelo que o estudo da arte contribui tanto para o auto-conhecimento humano, como para a compreensão da história e da sua progressão.

Numa concepção de património como herança de conhecimento e como pista para compreensão do processo evolutivo cultural - material e imaterial - de uma sociedade<sup>6</sup>, é de salientar a responsabilidade social e ética patente no processo de protecção da memória. Neste sentido, a legitimação do património não se consuma no mero acto de reconhecimento de estatuto, mas sim no tratamento desse legado de bens culturais como substâncias comunicantes e acessíveis à comunidade presente e futura.

As artes do corpo estão já integradas em acervos, ora porque são criadas com esse propósito (veja-se a série de peças “distinguidas” de La Ribot criadas para Museus e Centros de Arte Moderna) ora porque são obras de reportório de uma Companhia ou Fundação (caso das criações de Pina Bausch e Merce Cunningham, respectivamente). No entanto, há que distinguir que os testemunhos documentais que adquirem um valor

---

<sup>4</sup> A título de exemplo que sustenta esta afirmação, refira-se, pela positiva, a passagem da Trisha Brown Dance Company pela Fundação de Serralves (Porto) entre 21 e 24 de Abril de 2011, com a apresentação de "Early Works" (conjunto de obras dos anos 1970), no âmbito do programa "Improvisações/Colaborações" que trouxe ao Museu de Arte Contemporânea uma exposição sobre o património artístico da coreógrafa norte-americana Trisha Brown (precursora da dança pós-moderna americana). O dispositivo de obras, filmes e documentos (imagens, textos, registos audiovisuais, etc) acessível e abrangente em termos de linguagem e estímulos, permitiu o contacto com o contexto e as questões artísticas em causa que "tiveram na documentação uma forma privilegiada de comunicação com os contemporâneos de Trisha Brown, mas também de transmissão às novas gerações do importante legado para as actuais performance e artes visuais desta incontornável reinventora daquilo que entendemos hoje como dança." (in <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1932>, consultado em Dezembro 2011). Por oposição, em 12 de Março de 2011, no âmbito do festival GuiDance do Centro Cultural Vilaflor (Guimarães), a apresentação da companhia Rosas com "Rosas Danst Rosas" (1983) da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker sem um enquadramento desenvolvido, mesmo ao nível de folha de sala, que permitisse uma leitura ajustada da peça relativamente ao contexto em que foi criada, resultou numa oportunidade perdida de exercício de olhar sobre o passado recente da dança europeia através de uma obra que, como é referido na divulgação (consultado em Dezembro de 2011 in <http://www.ccvf.pt/conteudo.php?id=19&cat=4&prog=all&on=false&ano=&evento=2592&s=>) é "considerado um clássico da dança contemporânea".

<sup>5</sup> Referências ao sentido de "mapa" no texto de BORGES, Jorge Luis - *Suaréz Miranda: Viajes de Varones Prudentes, Livro Quarto, Capítulo XIV, Lérida, 1658*. in *História Universal da Infância*. Edição Leya, Lisboa, 2009.

<sup>6</sup> Na acepção de Património histórico de Fraçoise Choay " (...) ele é o revelador, negligenciado e, contudo, incontestável, de um estado da sociedade e das questões que nela existem." in CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Col. Arte & Comunicação; nº71. Edições 70, Lisboa, 2000.p. 12



de memória em representação da obra, não constituem a obra, é aliás nesse aspecto que a dança passa ao lado das técnicas de conservação da arte contemporânea<sup>7</sup>. Conservados, são elementos das obras coreográficas (figurinos, adereços, cenários), materiais de processo ou memórias (diários/anotações, registos audiovisuais, recortes de imprensa). No caso de performances ou *happenings* irrepetíveis, muitas vezes são adquiridos ou objectos resultantes das apresentações ao vivo sejam materiais originais, sejam artefactos posteriormente reproduzidos e certificados pelos artistas para garantia de quem os adquire na perspectiva de deter um "original". A dança, mesmo quando associada a outras artes e cada vez mais relacionada com outras áreas (como a biomecânica, a robótica, a neurologia), permanece fugaz e, provavelmente não existirá outro sistema de suporte e transacção tão completo e adequado como o próprio corpo que a materializa. Passado o período de fruição das obras coreográficas, importa reconhecer a permanência do legado de produção artística e do pensamento que comunica o seu contexto histórico e cultural para o futuro. Este património, desprendido do corpo, merece uma atenção particular quando se trata de algo irrepetível. Uma forma de preservar é inventariar, relacionar, corporizar uma presença num universo em que a o objecto patrimonial possa ser novamente fruído com um sentido de pertença colectiva. A mais integral compreensão da dança passará assim, neste entendimento, pela alteração deste sentimento de morte súbita, decorrente da sua aparente volatilidade. Estas são as considerações que estão na base do meu interesse pelo tema da inscrição da obra coreográfica na história e da sua aceitação como objecto patrimonial (com características materiais e imateriais), viabilizada pela leitura integrada das suas componentes de produção. A pertinência desta abordagem traduz-se, genericamente, no enriquecimento do legado civilizacional (artístico e cultural) e no cumprimento de um papel dinamizador da teoria e da crítica de arte quando aplicadas ao conhecimento da actividade criativa e a fruição da arte. É neste quadro que se insere, e que creio seja útil, a proposta desta dissertação **para uma crítica da dança como património**, cujo objecto é o papel da crítica na leitura das obras coreográficas como objectos comunicantes com o seu contexto. Realizada à

---

<sup>7</sup> Da bibliografia consultada (sumária, por se tratar de uma matéria externa, embora adjacente, ao tema desta dissertação) refere-se GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio - *Conservación de Bienes Culturales*. Teoría, Historia, Principios y Normas. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003 - 3ª ed. ; por se tratar de um manual abrangente de questões que se aplicam à dança neste contexto.

distância da sua apresentação no tempo, esta proposta de análise integra a memória e a repercussão da obra, permitindo a sua releitura.

O exercício que se propõe consiste na elaboração de uma análise crítica a partir do levantamento (recolha, inventariação e indexação) de material referente ao contexto, processo e resultado da criação de uma obra coreográfica enquanto objecto artístico, conferindo-lhe o respectivo valor patrimonial. Este valor patrimonial diz respeito ao seu lugar no contexto da história da produção artística da comunidade em que surgiu, e à qual é restituído por este processo.

Para a realização deste trabalho, orientado cientificamente pela Professora Doutora Amélia Polónia e em coordenação com a direcção do curso, procurou-se isolar um estudo de caso que proporcionasse uma análise prática exemplificativa das virtualidades da proposta de leitura e análise que adiantamos. Nesse sentido, entendeu-se que uma instituição com história de actividade na área da dança e com uma actividade correspondente a um pensamento sobre a arte e o seu valor de cultura seria o contexto ideal para o desenvolvimento do exercício a que nos propúnhamos. Assim surgiu a opção pelo Ballet Gulbenkian.

A Fundação Calouste Gulbenkian, assente no legado de um coleccionador notável, e sobretudo um amante da arte, foi responsável por várias iniciativas estruturantes para o desenvolvimento da cultura e da sociedade portuguesa, e uma dessas iniciativas foi precisamente a aventura do Ballet Gulbenkian, criado em 1965. Durante 40 anos, a companhia percorreu o país e acabaria por projectar-se muito para além dele quando foi extinta. A actividade da companhia encontra-se documentada e o material resultante da sua existência está inventariado pela instituição que desde logo se disponibilizou para a colaboração neste estudo.

A escolha de uma obra para análise recaiu sobre “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” criada em 2001 pela coreógrafa Vera Mantero. Para além do facto de ter assistido ao vivo à representação desta peça, um conjunto de razões esteve na origem desta decisão: trata-se de uma obra com a particularidade de ter colocado a própria instituição em palco (os aspectos mais visíveis foram a cenografia e os figurinos que eram réplicas das fardas dos diversos funcionários da Fundação), foi criada por uma ex-bailarina do ballet Gulbenkian que 10 anos depois desta criação continua em actividade (em 2008 comemorou os 20 anos de carreira e em 2009 recebeu o Prémio Gulbenkian Arte, depois de Pedro Costa e de Ângelo de Sousa em edições anteriores). Por outro lado, vem de encontro à reflexão sobre a vivência do património, o facto de, nove anos

depois da criação de Vera Mantero, ter sido apresentado o espectáculo “*como rebolar alegremente sobre um vazio Exterior*”<sup>8</sup> de André Guedes e Miguel Loureiro, cuja criação partiu do gesto de resolução sobre o espólio material do Ballet Gulbenkian, recuperando os figurinos originais, e estabelecendo contacto com o seu espólio imaterial (a peça coreográfica), pelo retomar de uma pequena sequência de movimento.

Finalmente, porque não é indiferente às opções que assistem a esta dissertação, devo referir o meu percurso académico e profissional ligado à dança. A escolha desta área de estudo foi feita quando, no decurso da minha formação académica, ingressei numa escola artística, a então Escola de Artes Decorativas Soares dos Reis, para uma aprendizagem artística abrangente, complementar e paralela à formação em dança que iniciara aos 8 anos de idade. Ao longo do processo de aprendizagem, e dada a natureza da minha actividade profissional como bailarina/intérprete e coreógrafa, tenho procurado equilibrar a componente prática com a vertente teórica. Neste sentido, com Formação Profissional em Dança (em matérias práticas e teóricas inerentes à interpretação e pedagogia nesta área), o Bacharelato em Teatro (ramo: Interpretação) e a Licenciatura em História da Arte, a opção pelo Mestrado na área da Teoria e Crítica da Arte consolida um trajecto de procura de saber para compreender, para fazer melhor.

O contacto com a arte, o estudo da história, mas também o da obra e dos criadores que dela fazem parte, e a sua comunicação com a criação actual; o conhecimento e a prática de técnicas e linguagens coexistentes no território da dança; o trabalho com diferentes coreógrafos e a interpretação de peças de diferentes géneros; o acompanhamento de processos criativos em diversas áreas e o ensino de dança a diferentes gerações, têm constituído a minha experiência e as vias de construção do meu conhecimento, que não concebo separados.

Permito-me esta referência porque creio que o carácter híbrido desta dissertação resulta da natureza da relação entre as práticas da dança enquanto arte cénica e performativa (com uma forte componente visual, características imateriais e de reminiscência residual) e os conceitos de legado, história e memória, presente na actividade de qualquer bailarino, esteja ele mais ou menos consciente desta relação ou do próprio corpo. Na prática, para o intérprete, o conhecimento da dança faz-se de horas de exercício físico, de experiências sensitivas, do contacto com outras artes e do trabalho com mestres da arte de expressar com o corpo – tudo isto de forma porosa com o

---

<sup>8</sup> Apresentado nos dias 22 e 23 de Maio de 2010 no TeCA (Teatro Carlos Alberto), no âmbito do ALKANTARA Festival no TNSJ (Teatro Nacional S. João), no Porto.

quotidiano. O que pretendo com esta alusão é precisamente esclarecer a origem de algumas das noções expressas, a que farei referência sempre que necessário, que muitas vezes se inscrevem neste quadro de experiência pessoal/profissional mas que não é, de todo, o objecto desta dissertação.

## CAPÍTULO I

### Um património desprendido de corpo

#### 1.1.Quadro teórico

A crítica da arte nutre-se do exercício da experiência artística, ao mesmo tempo que a fomenta, e ambas as práticas, de criação e de crítica, inscrevem-se na história da arte, cabendo à teoria da arte discerni-las para melhor se entenderem os seus objectos corpóreos. Esta visão da relação da teoria e da crítica da arte com a criação artística contemporânea como um metatexto adquire uma dimensão muito particular no caso da dança. A dança define-se, basicamente, pelo movimento de um corpo no espaço e no tempo. Esta essência é inerente à própria existência humana. Daí que a sua manifestação tenha tomado diferentes formas de comunicação e de significado no seu contexto social e cultural. À parte das vertentes ritual, terapêutica, lúdica ou pedagógica, enquanto expressão artística, a dança pressupõe técnica, consciência estética, criatividade, desempenho, comunicação, valor e reconhecimento no plano da arte<sup>9</sup>. Tal como outras formas de arte, e nomeadamente no mundo ocidental, a dança desenvolveu-se dentro de circunscrições (de povos, tradições, classes sociais, domínios políticos ou outros) que sendo convenções, em vez de barreiras estanques, se revelaram etapas de um processo evolutivo.

A sua duração, enquanto objecto artístico e enquanto arte visual viva, tem um período escasso de existência (tão escasso quanto definidor), pelo que a crítica e a teoria da dança adquirem um papel de memória e de inscrição na história. Do mesmo modo, os mecanismos de repetição e de aprendizagem física constituem-se em processos de patrimonialização – entendido esse património como legado de um repertório de movimentos – e, pode dizer-se, que se trata de uma mecânica tão imperfeita e eficaz

---

<sup>9</sup> Sobre a definição, concepção e características da dança ao longo da história pode referir-se: D'UDINE, Jean - *L'art et le geste* Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, Paris, 1910; SASPORTES, José - *Pensar a dança*. Col. Arte e artistas. INCM. Lisboa, 1983; HORST, Louis e RUSSELL, Carroll – *Modern Dance forms in relation to the other modern arts*. Dance Horizons Book, Princeton Book Company Publishers, New Jersey, 1987; FRANKO, Mark - *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge University Press USA, 1993; BERNARD, Michel - *De la création chorégraphique. Itinéraire d'une recherche: du corps au temps de la danse comme acte fondateur*. Col. Recherches, Centre National de la danse, Paris, 2001; WOSIEN, Maria-Gabriele - *Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos*. Troim, S. Paulo, 2002. AU, Susan - *Ballet and Modern Dance*. Col. World of art. Thames and Hudson, London, 2002; BANES, Sally - *Terpsichore en basket. Post-modern dance*.- Éditions Chiron, Paris, 2002; KATZ, Helena - *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Forum internacional de dança Editorial, Belo Horizonte, 2005.

quanto o corpo humano no que respeita a simetria e a adaptação. A inscrição da dança na história e no corpo da arte passará assim, necessariamente, pela reflexão acerca da sua natureza com características materiais e imateriais que se repercutem entre si; e pela sua concepção como um organismo que para se manter vivo necessita de uma mediação actualizada.

A descrição de um espectáculo de dança é acrescida de particular dificuldade relativamente a outras manifestações artísticas, uma vez que a recepção é estabelecida por contacto visual, que capta a fugaz inscrição do movimento no tempo e no espaço. Todos os elementos de uma peça coreográfica se incorporam na imagem que é dada a ver, pelo que “*a crítica das artes do corpo é, privilegiadamente um acto de ver e não de ler*”, como sustenta António Pinto Ribeiro, precursor da crítica da dança contemporânea em Portugal, referindo-se à necessidade de distinguir este acto de interpretação visual do da interpretação textual<sup>10</sup>. Neste sentido, a crítica da dança como património que aqui se propõe integra estes dois actos na percepção da obra, convocando a leitura do seu processo criativo e de produção numa perspectiva de recomposição e a visão da imaterialidade da obra agora presente na sua memória. Teorizar sobre a dança é considerar a sua entidade corpórea, a par do pensamento que a acompanha, e analisar as questões que a relação entre estas duas vertentes coloca. Assim, a produção resultante desta reconstituição, numa perspectiva patrimonial, possibilita a materialização da memória, para lá da descrição e execução da coreografia, na realização de um pensamento que tomou a forma de uma dança.

Concretizando um pouco mais, tomemos como exemplo a reconstituição que pode ser feita de uma dança pela recuperação dos elementos que a compuseram na sua apresentação (coreografia, figurinos, música, cenário, luz, etc.). Para este efeito, existem instrumentos de apoio, como as gravações vídeo, mas antes também as notações (prática de registo dos movimento de uma coreografia utilizada desde o séc. XV<sup>11</sup>); o trabalho do ensaiador, que tem precisamente a função de guarda da peça para eventual remontagem; as memórias e arquivos de processos dos bailarinos e restantes intervenientes, etc. Todavia, quando se procura resgatar o sentido da criação, componente patrimonial que envolve o diálogo da peça com o seu tempo e a sua cultura,

---

<sup>10</sup> RIBEIRO, António Pinto – *Dança temporariamente contemporânea*. Vega, Lisboa, 1994. P 153-155

<sup>11</sup> Data de 1495 (Catalonia, Espanha) o *Manuscrito des basses danses de Cervera* um dos mais antigos documentos que testemunham um dos primeiros sistemas de notação, tendo sido decifrado pelos especialistas Ann Hutchinson Guest e Carlos Mas Garcia. LOUPPE, Laurence - *La danse ne meurt pas*. In *L'écriture de la danse*. Bibliothèque-Musée de L'Opera de Paris / Bibliothèque Nationale / Louis Vuitton, Paris, 1993. (Obra editada por ocasião da exposição « Danses Tracées, l'écriture de la danse » na Bibliothèque-Musée de L'Opera de Paris em 1993). p. 54

este não será devolvido se não forem evocadas as questões que essa obra colocou na época em que foi pensada e as condições em que foi realizada. O estudo destas obras passará então, em complemento do contacto com a sua imagem, pela compreensão das suas condições de realização e pela análise crítica do seu impacto. Especificamente, a análise crítica de um arquivo de dança contribui para a análise crítica da obra no seu tempo e para o seu enquadramento numa visão alargada do corpo da criação artística contemporânea, devendo considerar-se o contexto, o cruzamento de artistas (e do seu entendimento sobre a criação) e as questões estéticas/artísticas.

Este entendimento permite ultrapassar as tradicionais reconstituições históricas esvaziadas de contexto/sentido crítico (e que muitas vezes provocam equívocos no olhar). Para além de permitir compreender o lugar que ocupa uma obra em repertório, buscando encontrar um sentido para a sua realização e reposição, este processo de actualização da leitura das obras contribuirá para o conhecimento da trajectória da dança, das questões que se colocaram, dos artistas que nela participaram e da forma como, nos nossos dias, estes elementos se encontram integrados. A convivência com a tradição (seja por contestação, seja por revisitação) é prática muito comum na arte, sendo a contemporaneidade com o passado uma característica das artes do corpo, pela sua efemeridade enquanto objecto, e porque essa é também condição intrínseca aos corpos que a realizam.

Para dançar, o bailarino continua a aprender o *plié* como base do movimento e as cinco posições fixadas por Pierre Beauchamps (1631-1705)<sup>12</sup> ao serviço de Luís XIV. A movimentação que realiza é enformada pela aprendizagem de diferentes técnicas, que se vão transformando, quer pela mutação do corpo e apuramento do seu conhecimento, quer pelos desafios da imaginação e as necessidades físicas das obras coreográficas. Esta prática confere à dança o carácter de património naquilo que configura a pertença à cultura imaterial do homem e na relação que estabelece com o seu desenvolvimento (corpo, pensamento e modo de se ver).

De acordo com a UNESCO (United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization), a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, criada em 1945 e cujo objectivo principal é o de contribuir para a paz, desenvolvimento humano e segurança no mundo, as artes do espectáculo configuram um dos domínios de manifestação de património cultural imaterial passível de reconhecimento. Após a

---

<sup>12</sup> BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. Martins Fontes, São Paulo, 1987 p.115-117

adopção da Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural, em 1972, foram vários os acordos, recomendações e resoluções internacionais relativos a estas matérias. Contudo, considerando a profunda interdependência entre o património cultural imaterial e o património material cultural e natural, tornaram-se necessárias disposições relativas ao património cultural imaterial, e é deste reconhecimento que em 2003, em Paris, durante a trigésima segunda sessão da Conferência Geral da UNESCO, é adoptada a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (ratificada por Portugal em 2006).

*Para efeitos desta Convenção, considera-se património cultural imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural.<sup>13</sup> Pode ler-se ainda no ponto 3. Artigo 2.º: Entende-se por “salvaguarda” as medidas que visem assegurar a viabilidade do património cultural imaterial, incluindo a identificação, documentação, pesquisa, preservação, protecção, promoção, valorização, transmissão, essencialmente através da educação formal e não formal, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse património.*

Beauchamps e a UNESCO são, neste contexto, duas entidades fundadoras da consciência da dança, o primeiro sistematizando-a como disciplina, a segunda reconhecendo-a como testemunho cultural.

Assim, e com base nestes fundamentos, é matéria desta dissertação reflectir sobre o papel da crítica na leitura das obras coreográficas como objectos artísticos comunicantes com o seu contexto cultural e histórico, mas também como detentores de um sentido de memória, que se procura inscrever na teoria da arte. A análise crítica de uma obra é aqui elaborada a partir de um trabalho de aproximação à sua imagem, ao seu conteúdo e ao seu impacto (reconstituindo o seu contexto, o seu processo e a sua memória). O método seguido neste processo consiste na identificação de um objecto coreográfico e na sua inserção num âmbito definido; no contacto com o espólio da sua memória, na recolha de dados sobre esse objecto em si mesmo, e na sua articulação com arquivos institucionais e pessoais. O trabalho consiste, finalmente, num estudo abrangente de inventariação e

---

<sup>13</sup> *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* Ponto 1. Artigo 2.º: Definições. <http://www.unesco.pt> [Consultada em Agosto 2011]



na elaboração de um texto crítico que integre todos esses elementos e avalie a obra no seu significado patrimonial.

## 1.2. Quadro metodológico

Para o exercício da crítica da dança como património, a perspectiva inicial foi a de fazer a análise da produção de uma companhia de dança, considerando a orgânica dessa estrutura e o seu programa de criação como contexto e o conjunto do seu repertório, e respectivo espólio como corpo de obras a tratar por mediação crítica. Nesta lógica, o Ballet Gulbenkian (BG) configurava a escolha ideal, por se tratar de uma companhia finda, e nessa condição de organismo estanque no tempo, passível de uma visão em retrospectiva histórica. Por outro lado, integrada numa instituição de referência no que respeita ao fomento da cultura (de que a iniciativa de criação da própria companhia é exemplo) apela também a uma relação com a memória e com o património - a avaliar pela colecção de arte gerida pela Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

Em termos de motivações pessoais, a minha relação com o BG foi sempre apenas de espectadora (sempre que a companhia ia ao Porto ou arredores). Entre 2005 e 2006, enquanto aluna do Curso de Coreografia do PGCCA - Programa Gulbenkian Criação e Criatividade Artística da FCG (coordenado pelo Prof. António Pinto Ribeiro e pela Dra. Catarina Vaz Pinto), poucos meses antes da extinção do BG e alguns meses depois (ainda antes das obras de remodelação das instalações que se seguiram), estive nos estúdios da companhia, no armazém de figurinos e no ateliê de costura que lhe prestava serviço. Relativamente à Fundação Gulbenkian, entre 2005 e 2008 participei em iniciativas de formação e desenvolvimento de projectos artísticos, nomeadamente no referido PGCCA e no âmbito das comemorações do centenário da Fundação, de onde resultaram duas criações coreográficas que até 2009 continuaram a ser apresentadas com o apoio da FCG<sup>14</sup>.

### **Delimitação do estudo de caso**

Para o trabalho com o BG como estudo de caso, e uma vez que a investigação se centraria no arquivo, o pedido de acesso à documentação foi encaminhado para a Dra. Ana Paula Gordo, Directora-adjunta da Biblioteca de Arte e também coordenadora do Grupo de Trabalho para o Sistema Arquivístico da Fundação Calouste Gulbenkian. No

---

<sup>14</sup> "Ausência (memória descritiva)" (2006) e "des+aparecida" (2008)

âmbito deste órgão, criado em 2003 na directa dependência do Presidente da Fundação, e na sequência do impulso dado aos arquivos da FCG por ocasião do cinquentenário da instituição, desde 2008 estão a ser tratados os arquivos de serviços extintos como o BG (e mais recentemente, o Serviço de Belas-Artes).

O Arquivo FG/BG tem c.62,5 metros de extensão, dos quais a maioria, são registos de imagem em movimento e som, incluindo também o arquivo do Atelier de Costura, a colecção de programas, a colecção de negativos fotográficos, recortes de imprensa, incluindo os sub-arquivos de Direcção de cena, Direcção de produção, Direcção artística, etc. Construído em sistema informatizado (de acesso reservado), a sua organização permite pesquisas por entidades (p. ex. obra coreográfica, coreógrafos, figurinistas, cenógrafos) e buscas por nome das obras, as quais fazem cruzamentos remissivos com outros arquivos, detentores de materiais relacionados. Dada a natureza do arquivo do BG, que congrega acervos oriundos de vários sectores de actividade da companhia, muitas vezes com documentos ou outras componentes físicas sem identificação completa ou sem indicações evidentes sobre o seu conteúdo (porque não foram tratadas previamente com esse intuito), a indexação é dificultada e as pequenas imprecisões de identificação revelam a dificuldade de reconhecimento do corpo inventariado por quem o inventaria.

É preciso lembrar que este arquivo começou a ser constituído três anos após a extinção da entidade produtora (o BG), e que integra a produção de 40 anos de existência de vários serviços e actividades simultâneas que movimentaram várias centenas de pessoas. Considerando a existência de cerca de 380 obras coreográficas referenciadas no Arquivo da Fundação e tendo em conta a natureza desta dissertação, baseada numa pesquisa e conhecimento detalhados, tornou-se evidente que o objecto de estudo teria de ser redimensionado ao tempo disponível para a realização da dissertação. Em face desta inevitabilidade, a opção foi a de seleccionar uma peça do repertório para, com base na reconstituição da sua memória, fazer uma análise crítica de carácter patrimonial dessa unidade.

Tendo entretanto realizado pesquisa bibliográfica no sentido de aprofundar o conhecimento sobre o BG e o seu enquadramento no contexto da dança em Portugal, foram considerados parâmetros para selecção da peça a analisar, entre os quais: a nacionalidade do autor da criação (portuguesa, tendo em conta que é também no contexto da dança portuguesa que o BG tem o seu papel dinamizador); o carácter simbólico da obra para a companhia (uma vez que era a instituição o próprio alvo de

representação da peça); a proximidade temporal da criação (considerando a possibilidade de contactar elementos participantes no trabalho, designadamente o coreógrafo) e o facto de ter visto a peça (este ponto imprime um carácter vivencial ao texto crítico que se pretende realizar deste processo).

Dois acontecimentos acabariam por ligar-se à escolha da peça de repertório do BG para estudo desta dissertação. Em Agosto de 2010, tinha participado no Workshop de Composição/Interpretação “O Corpo Pensante” com a coreógrafa Vera Mantero (VM), a qual, expondo o seu processo de criação, manifestou a preocupação em conseguir transmiti-lo e em colocá-lo a discussão pelos alunos (profissionais com os seus próprios métodos). Revelou que, como forma de obviar a essa falta de alicerces documentais e críticos, tem vindo a documentar e a sistematizar todos os seus processos de trabalho (das questões aos métodos, às resoluções). Soube então que esta coreógrafa, cujo percurso de bailarina passou pelo BG, onde também fez as suas primeiras experiências coreográficas (nos Estúdios Coreográficos ali realizados), guarda um arquivo pessoal de cada criação.

O outro facto, que vai de encontro à reflexão sobre a vivência da dança como património, remonta a Maio 2010, nove anos depois da criação de Vera Mantero. Trata-se da apresentação de espectáculo “como rebolar alegremente sobre um vazio Exterior”<sup>15</sup> de André Guedes e Miguel Loureiro. Esta criação, com um nome similar ao da peça do BG, partia do espólio material do BG e imaterial da peça coreográfica, quer pelos figurinos, quer por uma pequena sequência de movimento que recupera nesta criação, quer pelo título. O programa explica as circunstâncias de produção da peça:

*21 de Março de 2001. Vera Mantero e o Ballet Gulbenkian apresentam "como rebolar alegremente sobre um vazio interior" no Grande Auditório da Fundação, em Lisboa.*

*5 de Julho de 2005. Por decisão da Administração da Fundação, o Ballet Gulbenkian é subitamente extinto. Em Outubro do mesmo ano o artista plástico André Guedes recebe duas caixas de cartão contendo os figurinos por ele concebidos para a coreografia de Vera Mantero.*

*Janeiro de 2008. André Guedes e o encenador/actor Miguel Loureiro decidem colaborar num projecto que envolve a recuperação dos figurinos devolvidos e*

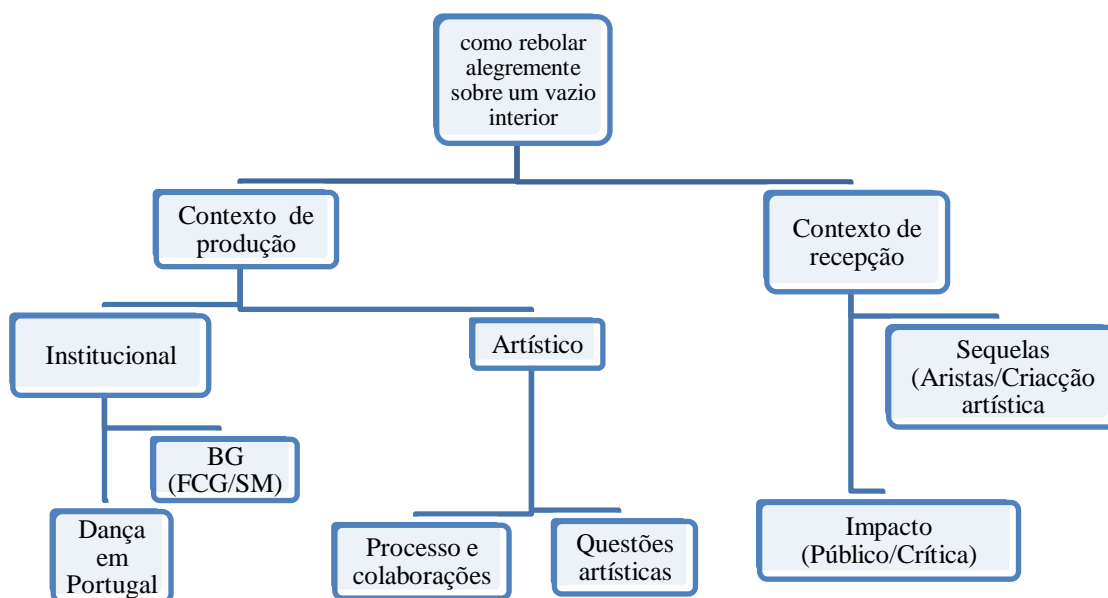
---

<sup>15</sup> Apresentado nos dias 22 e 23 de Maio de 2010 no TeCA (Teatro Carlos Alberto), no âmbito do ALKANTARA Festival no TNSJ (Teatro Nacional S. João), no Porto.

do título original da obra, alterando no entanto a última palavra: o vazio interior passa a “Exterior”.

*“como rebolar alegremente sobre um vazio interior” de Vera Mantero, estreada em Março de 2001 (Programa 3 da Temporada 2000/2001), surgiu com uma escolha lógica, uma vez que a peça tem a particularidade de colocar em palco várias alusões à Fundação Gulbenkian, seja pelo cenário (reprodução de um módulo decorativo das paredes do Grande Auditório, seja porque os figurinos são réplicas das fardas dos funcionários de serviços como a segurança, a cantina, o arrumador da garagem, os jardineiros e os técnicos de palco).*

A reforçar esta escolha, considerando uma mais-valia ter disponível a ferramenta da memória de espectadora, esteve também o facto de eu ter visto a peça na digressão<sup>16</sup> que se seguiu à estreia no Grande Auditório Gulbenkian (Lisboa) a 21 de Março de 2001.



Definido o objecto de análise (tangível e intangível) com vista a posterior análise crítica, estava consubstanciado o estudo de caso desta dissertação. Com esta perspectiva houve uma reunião com o Dr. João Vieira, consultor para o Arquivo da Fundação Gulbenkian, com a Dra. Mafalda Melo de Aguiar, que assumiria a responsabilidade de apoio à minha pesquisa e com a Dra. Paula Vilas, que tem vindo a realizar a inventariação do arquivo BG. O objectivo era aceder a todas as componentes do processo (administrativa, de

<sup>16</sup> Grande Auditório de Europarque (Santa Maria da Feira) 30 e 31 de Março de 2001

criação, de produção, de recepção). Contudo, por um lado, existiam documentos de conteúdo reservado (nomeadamente informações pessoais sobre os intervenientes ou dados orçamentais da criação), vedados, ao abrigo de normas de confidencialidade internas. Por outro lado, uma vez que o BG era uma estrutura enquadrada no Serviço de Música e que no seu funcionamento envolvia recursos dos Serviços Centrais, existe uma parte de documentação, produzida por estes organismos (Presidência, Serviço de Música e Serviços Centrais), que faz parte dos respectivos acervos, fora da alçada do Arquivo e de acesso restrito. Iniciei então o trabalho de pesquisa junto do Arquivo da FCG com o levantamento de toda a documentação referente à peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” (CRASUVI, seria a designação adoptada pela equipa artística e que viria a ser referência-chave para a localização de registos no Arquivo sob esta denominação). O que se procurava era *iluminar as partes para obter o reflexo do todo*<sup>17</sup>. Tendo em conta que um espectáculo de dança se compõe de elementos cénicos, físicos e visuais, mas também intelectuais, havia que reactivar essas componentes.

A primeira tarefa estabelecida, herdeira da intenção inicial de inventariar toda a produção do BG, foi a de criação de uma ficha de inventariação<sup>18</sup> apropriada aos objectos em questão e que permitisse a identificação e caracterização das peças coreográficas, neste caso, de uma obra em concreto.

Surgiu então, como alternativa à impossibilidade de consulta de documentos que não estavam tratados arquivisticamente, a possibilidade de realização de entrevistas como forma de obter informação a partir do testemunho de pessoas que pelas funções que exerceram na época, estiveram ligadas ao processo, nomeadamente, o Dr. Carlos de Pontes Leça e a Dra. Isabel Ayres, que continuam ainda ligadas à instituição. Internamente, através da Dra. Mafalda Melo de Aguiar, foi feito o primeiro contacto para a viabilização destas entrevistas. Desta forma, numa perspectiva de levantar todos os elementos da peça (do seu contexto de produção institucional e artístico, à sua produção e recepção), as fontes da investigação passaram a ser documentais (escritas, iconográficas, audiovisuais) e orais.

Os objectivos das entrevistas permaneciam coerentes com os objectivos iniciais do trabalho, que consistiam na aproximação à imagem, ao conteúdo e ao impacto

---

<sup>17</sup> Expressão utilizada pelo Dr. João Vieira, Consultor do Arquivo da FCG, na definição do meu trabalho, quando lho expus.

<sup>18</sup> Anexo I. Modelo de inventariação para uma peça coreográfica.

(realização e memória) da peça coreográfica, reunindo o máximo de informação sobre as circunstâncias da sua criação e apresentação (contexto) através da pesquisa, cruzamento de informação e elaboração de documentos síntese com vista à análise crítica e da peça. (cf. Esquema de sistematização supra)

Daí que, na sequência da constatação do material disponível e feita a reflexão necessária, o campo de pesquisa tenha sido alargado à equipa criativa, abrangendo outros entrevistados, para além dos mencionados, e os respectivos arquivos pessoais que pudessem existir, envolvendo designadamente:

- A coreógrafa (Vera Mantero), figura central da criação e que meses antes (como atrás referi) já havia disponibilizado o seu arquivo pessoal;
- O cenógrafo e figurinista (André Guedes), detentor dos figurinos devolvidos pela Fundação, entretanto utilizados na nova peça em 2010 (também atrás referida);
- Uma das bailarinas da peça (Cláudia Nóvoa), porque seria importante o testemunho de alguém que simultaneamente fez parte do BG e da equipa criativa. Sendo um dos elementos mais antigos do elenco (com 21 anos dos 40 do BG) poderia fornecer informação sobre o contexto do reportório em que foi criada a peça.

Iniciados os contactos com estas entidades, surgiu a necessidade de acrescentar mais quatro elementos, por alusões feitas, quer nas entrevistas, quer por referências nos arquivos individuais, a saber:

- O músico (Nuno Rebelo) compositor da banda sonora original, que, de acordo com a coreógrafa, foi responsável pela sua própria participação no espectáculo, integrando a banda sonora com a gravação de voz;
- O crítico e ensaísta (António Pinto Ribeiro), referido nos agradecimentos do programa do espectáculo e que no início do processo criativo concedido uma entrevista à coreógrafa sobre a história do BG<sup>19</sup>. Foi também co-autor de uma história da dança portuguesa,<sup>20</sup> pelo que o seu desempenho no processo pareceu-me um potencial testemunho no âmbito do tema da dissertação;
- O ensaiador (Victor Garcia), figura incontornável num cenário de reposição da peça, cuja função na companhia era precisamente a de assegurar a continuidade de apresentações, sem ser necessário recorrer à presença do coreógrafo ou dos restantes criadores. Foi aliás este ensaiador o responsável pela apresentação da peça em Santa

---

<sup>19</sup> As anotações das respostas fazem parte do arquivo pessoal da coreógrafa, assim como o guião das entrevistas (Anexo IV a))

<sup>20</sup> SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto – *História da dança*. Col. Sínteses da Cultura Portuguesa - Europália 91 - Portugal. INCM; Lisboa, 1991.

Maria da Feira. A importância de o entrevistado revelar-se quando a coreógrafa o referiu como detentor de respostas relativas às dinâmicas de escolha dos bailarinos e de organização dos períodos de trabalho da companhia, bem como tendo-o identificado como autor de alguns manuscritos inseridos no seu arquivo pessoal.

- O desenhador da luz (Jorge Ribeiro), cujo trabalho foi referido, tanto pelo compositor<sup>21</sup> como pelo ensaiador<sup>22</sup> como elemento-chave da imagem e de uma certa unidade da peça em palco, momento em que praticamente contactou com toda a equipa artística.
- O assessor da direcção artística (João Costa), referido pela directora de produção<sup>23</sup> como detentor de informações mais directamente ligadas às *tournées* do BG e à circulação das obras.

Quanto aos arquivos pessoais, uma vez que se tratam de dossiers que vão sendo constituídos ao longo do processo de criação e como instrumentos de trabalho, enquanto registo e auxiliares de memória, naturalmente encerrados quando a peça se concretiza, detêm uma organização pessoal e de acordo com uma lógica que se prende precisamente com a sua função prática. Na sequência da consulta dos vários arquivos e visando o tratamento comum a todos aos arquivos pessoais a que tive acesso, foi elaborado um inventário de cada um (depois cedido ao seu proprietário), esclarecendo, sempre que possível, a origem/função/conteúdo dos documentos junto dos seus proprietários ou recorrendo ao cruzamento de informação contida em outros documentos.

Quanto às entrevistas, enquanto instrumentos de recolha de informação, estas visaram a recolha de testemunhos orais, procurando reconstituir os factos através da memória particular de quem directa ou indirectamente participou na criação da peça. De acordo com o esquema de sistematização acima representado, as perguntas foram estruturadas a partir de eixos temáticos e de acordo com o papel do entrevistado no processo de caso em estudo.

As opções seguidas para a realização das entrevistas foram as seguintes: deveriam, sempre que possível, ser presenciais; ser gravadas para posterior transcrição, ter por

---

<sup>21</sup> Anexo III. f) Transcrição da entrevista de Nuno Rebelo

<sup>22</sup> Anexo III. h) Transcrição da entrevista de Vítor Garcia

<sup>23</sup> Anexo III. b) Transcrição da entrevista de Isabel Ayres

base alguns tópicos (centrais no trabalho e orientadores da entrevista). Seriam, além disso, entrevistas semi-abertas ou semi-estruturadas<sup>24</sup>, no sentido em que existiriam linhas orientadoras, tópicos e algumas questões pré-definidas, não comprometendo contudo, a liberdade de abordagem de aspectos considerados relevantes pelo entrevistado. Procurou-se que as entrevistas fossem um espaço privilegiado para que a memória fluísse, mas também para que livremente os entrevistados respondessem aos estímulos de referências precisas introduzidas no processo de entrevista, ou mesmo pelo contacto visual com alguns documentos (o que só aconteceu a partir do acesso ao arquivo da coreógrafa que e permitiu o seu uso, nomeadamente para que o confrontasse com os restantes criadores). Houve ainda a oportunidade (e interesse mútuo) de posteriormente se rectificar a informação, sempre que alguma questão não ficasse suficientemente clara ou fosse de alguma forma contraditória com outra proveniente de outro contacto.

Nestas condições, as entrevistas foram realizadas de acordo com a localização geográfica e a disponibilidade do entrevistado: presencialmente, via email e/ou por combinação das duas formas. Todos os entrevistados autorizaram a sua identificação e utilização do conteúdo da entrevista concedida para a realização desta dissertação.

No que respeita ao tratamento das entrevistas, considere a sua validade como testemunho individual, enquadrada na posição do entrevistado perante o objecto, verificando os factos por confronto com a documentação e com outros testemunhos. O objectivo estabelecido era, como se disse, o de aceder à configuração multifocal do objecto, que se corporalizaria no texto crítico, cuja estrutura se baseia em três partes: contextualização, descrição e análise.

Finda a fase de recolha de informação e de tratamento dessa informação, realizei então a tarefa referida inicialmente, de elaboração de uma ficha de inventário da obra, procurando incluir todos os campos que contribuíssem para o (re)conhecimento da peça enquanto objecto de matéria intangível e tangível, apontando para as suas partes constituintes, os seus intervenientes, a sua cronologia, o seu contexto de produção, os seus registos visuais, de memória e de impacto.

---

<sup>24</sup> DAFINOIU, Ion e LUNGU, Ovidiu - *Research methods in social sciences*. Vol. 4, Peter Lang, European Social Inclusion, Frankfurt, 2003. p.77-78



O método de trabalho utilizado na pesquisa foi o de estudo de caso. Afigurou-se-nos que era o adequado para o carácter experimental desta dissertação. A pesquisa bibliográfica, a consulta de arquivos, a interpretação de testemunhos (orais e documentais), a realização de entrevistas e a elaboração de documentos síntese são processos de pesquisa básicos e que obedecem a regras definidas. Neste caso foram combinados e cruzados de forma a servirem o objectivo de obtenção de um corpo de informações dotadas de detalhe que remetiam para pormenores que se revelaram fulcrais no processo criativo. A adequação das ferramentas de trabalho e os investimentos de análise passaram pelo seu ajuste à natureza dos factos tratados: saber porque surge um braço voador que é atirado para o meio da cena pode ser tão importante como saber a origem do longo título da obra e a relação de tudo isto com o homenageado da peça. A lógica e a importância da informação são ditadas pelos interlocutores. Num processo de patrimonialização, o qual depende, como se sabe, de processos de apropriação pessoal e social de memórias. Não é, pois, a informação em si que conta, mas os significados que lhe são atribuídos, incluindo aquele que é conferido a um conjunto de particularidades da informação.

Com estas características, a pesquisa poderia tornar-se interminável mas é precisamente neste ponto que se revelou fundamental a condição de trabalhar sobre uma peça que eu tivesse visto ao vivo, sendo o limite para a compreensão da obra estabelecido pela experiência vivencial. Procurou-se ainda que a interpretação intelectual não ultrapassasse o corpo performativo. Neste sentido, enquadrar a peça no seu contexto histórico e patrimonial não será recriar-lhe um sentido e um lugar definido como nunca antes, mas sim recuperar as suas dúvidas, as suas afirmações e também os seus equívocos, tudo isto sendo matéria da história, dos documentos e da memória. Desejavelmente, o resultado desta pesquisa e da análise crítica que se segue, permitirá a reconstituição de uma memória que possa inscrever esta peça coreográfica num registo em simultâneo artístico, histórico e patrimonial, ao revelar presenças silenciosas que registaram o que aconteceu no tempo, no espaço e nos corpos que a dançaram.

## CAPÍTULO II

### *como rebolar alegremente sobre um vazio interior*

#### 2.1. Análise documental

O material consultado no Arquivo Gulbenkian consistiu em seis entradas de documentos, incluindo o arquivo do Atelier de Costura, com a série de *Amostras e confecções* (desenhos, instruções e amostras de tecidos para figurinos); e do BG, com as séries: *Colecção de programas* (programa de temporada e programa de sala), *Colecção de negativos* (fotografias e provas de contacto p/b e cores de ensaios e espectáculo), *Recortes de imprensa* (relativos à temporada e ao programa) e do sub-arquivo Direcção de cena, e a série *Processos de obras coreográficas* (*storyboard*, para efeitos de luz e listas de adereços). Quanto a *Som*, foram identificados dez registos (maquetas de música para ensaio e do espectáculo e excertos gravados para rádio). No que respeita a *Imagens em movimento* foram identificados doze registos (gravações de ensaios em estúdio, gerais e espectáculos no Grande Auditório Gulbenkian, vídeos gravados no foyer do Grande Auditório e um promocional).

Com excepção dos registos vídeo dos ensaios de palco e das apresentações no Grande Auditório Gulbenkian (com a ausência do registo da estreia, a que viria depois a ter acesso através de uma cópia na posse de coreógrafa) que permitem assimilar a imagem do que foi a peça (e reavivar-me a memória de a ter visto ao vivo, embora num palco completamente diferente), a análise do arquivo não permitiu por si só a aproximação à faceta artística do objecto em causa e revelou-se inexpressiva quanto ao processo de criação, da própria actividade da companhia e da recepção da peça.

A coreografia de uma peça de dança implica um tema, uma técnica e um processo de criação cujo resultado se consubstancia na interpretação (intelectual e física) dos bailarinos, por sua vez dirigidos pelo coreógrafo em coordenação com os restantes elementos (cenografia, adereços, figurinos, música e a luz do espectáculo) que são eles próprios interpretações de ideias sobre o tema. Assim, a leitura de documentos técnicos<sup>25</sup> ou o visionamento de registos vídeo seriam apenas uma parte do contacto com a memória da obra, em face da ausência do efeito presencial da peça. Todavia, é a

---

<sup>25</sup> Anexo IV s) Listagem de adereços movimentados em cena e *storyboard* de efeitos de luz (documentos do arquivo FG/BG)

formulação intelectual, de carácter imaterial, por detrás das componentes e que consubstanciam a sua forma visível, presente nos escritos dos artistas e nos testemunhos de quem esteve no processo criativo, é que permite abrir uma dimensão invisível da criação (o que aliás é intrínseco às entrevistas aos autores por altura das estreias).

Numa análise do objecto artístico como um conjunto de soluções para um conjunto questões colocadas, feita com distância da apresentação (passaram dez anos sobre a estreia de “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”), por um processo de pesquisa (tão mais rica quanto próxima da fonte), é possível incorporar a assimilação do processo *vs* o resultado, cuja avaliação não esclarece o seu desempenho, sob o brilho das luzes do palco, sendo apenas visto à luz do tempo e da história.

Relativamente ao conteúdo das entrevistas efectuadas com o primeiro grupo de entrevistados identificado no capítulo anterior, foi revelado o lado histórico, institucional e do funcionamento do BG como uma estrutura bastante sólida, uma máquina *bem oleada*, tendo por base uma equipa com funções e procedimentos definidos. Contudo, tal como da consulta do Arquivo Gulbenkian, pouco decorreu, em termos informativos, relativamente ao processo criativo e à natureza desta criação. Isso deve-se a uma relação estanque entre a esfera da actividade da companhia ligada à criação artística, e esses outros representantes institucionais, elementos mais ligados à esfera administrativa e logística da FCG.

No caso do Dr. Carlos de Pontes Leça<sup>26</sup> (musicólogo, actualmente colaborador em regime de tempo parcial e entre 1978 e 2004 Director-adjunto do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian e Gestor administrativo do BG) as respostas foram presenciais, numa conversa gravada. De referir que fazia parte das suas funções a responsabilidade pela comunicação do BG (programas de sala, programas de temporada e dossiers de imprensa) pelo que o seu discurso (e o cuidado na revisão não só de texto mas também das informações dadas) revela um profundo conhecimento da história e do reportório mais antigo da companhia. Esclareceu também sobre os contextos e as formas como se sucederam as direcções artísticas e da autonomia que lhes era dada e transmitida aos coreógrafos convidados. Seguindo o alinhamento das perguntas que lhe enderecei previamente, remeteu alguns pormenores dos factos para um exemplar da edição especial do seu texto evocativo dos 25 anos do BG<sup>27</sup> que gentilmente me forneceu e

---

<sup>26</sup> Anexo III. a) Transcrição da entrevista de Carlos de Pontes Leça.

<sup>27</sup> Texto originalmente editado na revista Colóquio Artes nº 91, Dez. 1991. Edição FCG, Lisboa

para a história da dança editada pela FCG/SM<sup>28</sup>.

No caso da Dra. Isabel Ayres<sup>29</sup> (actualmente em funções de Directora de produção do Serviço de Música e entre 1989 e 2005 Directora de produção do BG), as perguntas foram respondidas por email (com conhecimento do Dr. Carlos de Pontes Leça, que também se referiu às suas respostas para colmatar alguma dificuldade em certos aspectos mais práticos). Gravamos depois uma conversa presencial em torno das suas respostas e da consulta de parte do arquivo de produção da peça que se mantém no seu gabinete. Este arquivo contém registos de contactos com os artistas e com fornecedores de materiais e serviços inerentes à logística da criação (por exemplo, o pedido de cedência e seguro para a utilização das aves embalsamadas que faziam parte do espaço cénico, cópias de facturas de compra de materiais), sendo esta, de resto, documentação respeitante ao exercício das suas tarefas. Do seu depoimento foi possível esclarecer a dinâmica organizativa do BG, as funções e a sua articulação desde a programação, à circulação após a estreia. Por outro lado, também a forma como se processava a escolha, a contratação dos artistas, a definição dos elencos e o acompanhamento das criações. Finalmente, tendo sido o único elemento operativo do BG a permanecer na FG depois da extinção, foi encarregue de cumprir a resolução sobre o espólio da companhia e que consistiu na reserva de dois figurinos por bailado (com excepção dos guarda-roupas integralmente devolvidos aos seus criadores) e na distribuição dos restantes. Relativamente à criação em causa, registou a memória da originalidade dos figurinos<sup>30</sup> e, mesmo não tendo por função o contacto directo com o elenco em período de criação, recorda a atmosfera de grande carinho entre os bailarinos e a coreógrafa ex-bailarina da companhia.

No que se refere aos agentes ligados à criação artística, a entrevista com Vera Mantero<sup>31</sup> foi realizada em torno do seu arquivo e acompanhada pelo visionamento do registo vídeo da estreia. A entrevista revelou o esquecimento da própria coreógrafa sobre a criação de “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, inclusivamente perdera a noção da relação tão estreita da peça com o BG. No entanto, acabaria por ser bastante esclarecedora sobre a sua forma de articular o pensar e o fazer a criação. Em face do seu

---

<sup>28</sup> SASPORTES, José – *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Edição do Serviço de Música, 1970.

<sup>29</sup> Anexo III. b) Transcrição da entrevista de Isabel Ayres.

<sup>30</sup> Anexo IV aa) Amostras de tecido, desenhos e instruções para confecção de figurinos no *atelier* de costura (documento do arquivo FG/BG – *atelier* de costura)

<sup>31</sup> Anexo III. c) Transcrição da entrevista de Vera Mantero.

arquivo<sup>32</sup>, reflectiu sobre o processo criativo e as questões artísticas que lhe presidiram mas também acerca da visão que tem hoje sobre a peça e como se enquadra no conjunto da sua obra. Evocou a sua memória de espectadora do BG que deixou desistiu de ser em 1996, regressando apenas para a realização deste trabalho, tendo no seu dossier algumas notas sobre o que vira e o que pretendia não repetir/questionar<sup>33</sup>. Falou também da forma como surgiram os restantes criadores da peça e do feliz processo de criação da banda sonora que ainda hoje vive com “Separados frutos” (projecto/concerto da banda sonora ao vivo). Por outro lado, forneceu a visão da sua experiência enquanto bailarina do BG, das hierarquias e das características do trabalho ali desenvolvido, a sua visão do reportório e dos profissionais que ali se formaram e do papel do BG na dança em Portugal, questões com que se debateu quando recebeu o convite para a criação.

A entrevista com a bailarina Cláudia Nóvoa<sup>34</sup> contribuiu para situar esta criação relativamente às outras criações do BG dançadas por esta bailarina referindo-se ao processo completamente diferente que esta peça envolveu em relação a outros que conheceu. Consubstanciando essa percepção, apontou exigências diferentes das que estava habituada (como escrever e falar), que implicavam pensar mais sobre as coisas, contribuir muito mais para a criação; referiu o próprio tema da peça (reflexão sobre o que era a instituição e quem eram aquelas pessoas), mencionou situações inéditas (como o processo de audição que passou por uma entrevista<sup>35</sup>). Revelou ainda, o quanto o processo da peça foi marcante para si, tendo adoptado práticas que ainda hoje reproduz no seu próprio trabalho. Referiu-se também à hierarquia de bailarinos, ao trabalho diário da companhia<sup>36</sup> e ao que considera ter sido a grande vantagem (e a grande perda com a extinção) do BG. Por um lado, a referência no reconhecimento de estatuto profissional (conquistado ao logo dos anos pelos bailarinos), por outro lado, a possibilidade de contacto seja de públicos (e ainda das zonas periféricas do país) com a dança, seja, dos profissionais que por ali passavam (alunos, estagiários, residentes) com grandes mestres de técnica e coreógrafos da dança europeia e americana. Finalmente, sobre a recepção da peça, constatou a dificuldade em perceber a peça na perspectiva do público dada a grande envolvimento com o seu conteúdo, de que não é capaz de se distanciar. Uma

---

<sup>32</sup> A partir da análise dos documentos com a coreógrafa, foi possível completar o inventário Anexo II b).

<sup>33</sup> Anexo IV c) “forma” (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>34</sup> Anexo III. e) Transcrição da entrevista de Cláudia Nóvoa.

<sup>35</sup> Anexo IV b) “entrevistas aos novos” (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero onde se encontram também as anotações das respostas)

<sup>36</sup> Anexo IV y) Tabela de produção diária, exemplo da planificação do trabalho da companhia durante o período de criação (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero, folha reciclada com anotações escritas no seu verso durante os ensaios)

referência pertinente foi feita a propósito da memória do corpo desta bailarina que dançou 21 anos no BG: ”(...) *quando comecei a querer coreografar eu sentia que tinha também o corpo cheio de memórias de coisas porque tinha passado e que de alguma forma tinha que voltar ao zero outra vez e isso é estranho...*”<sup>37</sup>

A entrevista com o cenógrafo e figurinista André Guedes<sup>38</sup> contribuiu para a compreensão do processo de criação da cenografia e dos figurinos, no seu sentido ideológico. O acidente e a surpresa estão presentes na cenografia, com o bloco madeira<sup>39</sup> idêntico aos da parede do Grande Auditório da FG, “caído” no palco. Por seu lado, os figurinos (fardas e variantes fantasiosas<sup>40</sup>) jogavam com a ideia de quebra do uniforme pela bizarria do que faziam. As fardas foram atribuídas de acordo com características físicas e não com a “psicologia” ou “dramaturgia” das personagens (tratavam-se dos próprios bailarinos) já o núcleo de fantasiosas foi sendo criado em resposta aos materiais (textos, improvisações) que foram surgindo e sendo fixadas. Relativamente à sua interferência no trabalho em estúdio (que acompanhou com regularidade) referiu que esteve directamente relacionada com os objectos cénicos introduzidos que implicaram com a movimentação dos bailarinos (o próprio volume de madeira tinha um trajecto) e uma situação mais específica foi a sugestão das placas com o nome dos bailarinos que originaria uma pequena sequência de movimento. Realizou com a coreógrafa o trabalho prévio de investigação sobre o BG até ao momento em que se encontravam (tema caro ao cenógrafo que já vinha a realizar trabalhos a partir do contexto/lugar da criação), e pôde então conhecer melhor a companhia que só tinha memória de ver dançar peças da Olga Roriz. Foi nesta sequência que viu num vídeo do arquivo da FG a peça “Só longe daqui...”.

A entrevista com o músico Nuno Rebelo<sup>41</sup> foi realizada por correspondência via email e esclareceu os contornos da sua colaboração, sendo marcada por uma grande sintonia de trabalho<sup>42</sup> e de maneira de estar na criação. Dando conta do processo desde a sua proposta de integração da coreógrafa no elenco através da participação na banda sonora, descreve como esta foi criada e composta a partir dos registos vídeo de ensaios. Salientou o bom resultado desta experiência por um lado na abertura de perspectivas na

---

<sup>37</sup> Anexo III e) Transcrição da entrevista de Cláudia Nóvoa.

<sup>38</sup> Anexo III. d) Transcrição da entrevista de André Guedes.

<sup>39</sup> Anexo IV d) Desenho à escala 1/50 com as dimensões da caixa de madeira que constituiu o cenário feito por André Guedes (documento do arquivo de Vera Mantero)

<sup>40</sup> Anexo IV e) Cópia de desenhos dos figurinos de André Guedes, com anotações de atribuição aos bailarinos. (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero).

<sup>41</sup> Anexo III. f) Transcrição da entrevista de Nuno Rebelo.

<sup>42</sup> Anexo IV j) Anotações sobre maquetas de banda sonora (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero).

sua criação, por outro lado, no aparecimento de um novo projecto musical (“Separados frutos”- grupo que executa ao vivo as músicas criadas para o espectáculo) que ainda hoje permanece actual e activo.

A entrevista com o professor e ensaiador Vítor Garcia<sup>43</sup> esclareceu a dinâmica de trabalho de um ensaiador do BG (a *memória macro versus a memória muscular*) e a importância desta companhia no tecido da dança em Portugal. Quanto à criação em causa, revelou a eficácia do processo, tratando-se de uma criação com características tão particulares (de envolvimento dos bailarinos na criação). Na sua opinião este sucesso deveu-se à extrema capacidade de trabalho e organização<sup>44</sup> da coreógrafa que contou com a franca participação dos bailarinos. No que toca à particularidade desta criação comparativamente às restantes do repertório da companhia, e do ponto de vista do seu trabalho de ensaiador, assinalou a dificuldade de reposição da peça com um elenco diferente daquele com que tinha sido criado. Nessa circunstância a peça teria de ser recriada em vez de remontada.

A entrevista com o desenhador de luz, Jorge Ribeiro<sup>45</sup> permite esclarecer os pressupostos do desenho de luz<sup>46</sup> e o que deles acabaria por ser tecnicamente possível. Refere a condição restrita da colaboração desta área com as restantes uma vez que o tempo de palco (onde estavam reunidos os meios técnicos<sup>47</sup>) se resumiu à última semana antes da estreia. Reflete sobre a proximidade de condição entre a dança e a luz presenciadas, ao vivo, por oposição ao registo vídeo, uma vez que as sensações e a percepção física de ambas não são captadas pelos sensores de uma câmara de vídeo. Neste sentido, que considera que cada criação de luz fica intimamente ligada ao objecto para que foi criado.

A entrevista com António Pinto Ribeiro<sup>48</sup>, que no processo de criação foi entrevistado pela coreógrafa, resultou num testemunho pouco significativo no que respeita à abordagem da criação uma vez que o entrevistado não tinha presente a colaboração e o resultado desta peça. Quanto ao valor patrimonial do espólio do BG considera-o único no contexto da dança europeia entre as décadas de 1970-90. Relativamente ao papel da crítica refere o seu papel de comentário da obra mas também de testemunha epocal para

---

<sup>43</sup> Anexo III. h) Transcrição da entrevista de Vítor Garcia.

<sup>44</sup> Anexo IV k) “a trabalhar”, “a fazer”, “a ler” – páginas do dossier digital da coreógrafa (documentos do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>45</sup> Anexo III i) Transcrição da entrevista de Jorge Ribeiro

<sup>46</sup> Anexo IV z) *Storyboard* de efeitos de luz (documento do arquivo FG/BG)

<sup>47</sup> Anexo IV f) Planta de montagem de cena no palco do Grande Auditório da FG (documento do arquivo FG/BG)

<sup>48</sup> Anexo III g) Transcrição da entrevista de António Pinto Ribeiro.

a história da cultura. No contexto do fenómeno BG, refere o seu papel da crítica no reconhecimento do trabalho da companhia.

A entrevista com o ex-assessor de direcção artística, João Costa, não chegou a concretizar-se por ausência da sua resposta ao contacto efectuado.

Pela análise dos arquivos pessoais foi possível penetrar no processo de propostas, questões e respostas criativas que estiveram na origem desta peça, numa esfera bastante à parte da institucional. O arquivo da coreógrafa (sendo o mais vasto e rico em informação sobre a fase preparatória, os intervenientes e o processo de criação) é constituído por um grande número de documentos manuscritos (por si, pelos bailarinos, pelo figurinista e pelo ensaiador) que revelam uma forte presença do colectivo na criação. Uma parte do dossier encontra-se organizada a partir da estrutura mental que a coreógrafa tinha para a criação. Existe também um “dossier digital” (a que também tive acesso) que consiste num conjunto de documentos elaborados pela coreógrafa para a preparação da peça<sup>49</sup>, sobretudo na fase anterior ao contacto com os bailarinos, mas também na sistematização das suas tarefas<sup>50</sup> ao longo do processo e depois, na seriação do material resultante do trabalhado com a equipa. Na elaboração do inventário deste dossier, dada a sua abundância de elementos, ensaiei uma indexação<sup>51</sup> do seu conteúdo a partir da ilação de cruzamentos com os dossiers análogos (nomeadamente da bailarina e do figurinista mas também o da FG/BG) e com o complemento da informação (e da memória) dos restantes entrevistados, inclusive da sua proprietária - o que revela a importância deste trabalho feito em presença do detentor/produtor deste tipo de documentos detentores de impulsos, tão próximos da própria efemeridade do movimento e tão preciosos à sua memória.

Algumas aspectos desta pesquisa são de reter: a inexistência persistente de datas nos documentos produzidos mas que, era suprida pela lógica com que se encontram organizados, permitindo o acompanhamento da progressão do trabalho; a existência de documentos em que a coreógrafa teve dificuldade de definir no contexto de produção (mesmo sendo escritos por si) e noutros casos, como por exemplo, uma maquete de cores referente ao desenho de luz<sup>52</sup> (informação correctamente dada pelo figurinista e que pude comprovar pelos registos vídeo dos espectáculos) ou um desenho instantâneo

---

<sup>49</sup> Anexo IV g) “organização de ideias para uma peça” (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>50</sup> Anexo IV h) “a fazer” (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>51</sup> Anexo II. b) Inventário do dossier pessoal de Vera Mantero

<sup>52</sup> Anexo IV i) Esquema de cores do desenho de luz (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)



de “um momento do ensaio”<sup>53</sup>, de que a coreógrafa não reconheceu a proveniência. Numa dinâmica oposta, revelaram-se perturbantes as ligações que, olhando para alguns manuscritos, foi capaz de fazer, sobre o seu contexto, as circunstâncias e o momento, em que ocorreu determinado episódio. Como uma nota num canto de uma folha que diz “*explicar porque parecia uma anormal*” em que recordou que fora no decorrer de um ensaio em que a Directora artística do BG entrou no estúdio e ficou por momentos a assistir ao ensaio. A coreógrafa sentiu esta entrada como uma intrusão num momento em que estavam a improvisar e ler coisas escritas livremente, numa total exposição de intimidade. Então Vera Mantero, alterou subitamente o discurso e a atitude numa tentativa de os proteger essa intimidade e imaginando que eles achariam estranha aquela mudança repentina de discurso, anotou que deveria explicar-lhes o que se passara, ficando este registo nos apontamentos desse dia. Finalmente, este arquivo permite colmatar algumas deficiências do espólio do arquivo do BG tutelado pela FCG:

1. As faltas dos registos vídeo (em cassetes VHS) feitos dos ensaios, propriedade do BG, mas que não foram encontrados no Arquivo da Fundação, podem ser colmatadas por documentos<sup>54</sup> patentes no arquivo da coreógrafa, com referência ao material que continham, revelando-se bastante significativas para a percepção da evolução das cenas da peça;

2. Entre as folhas de rascunho usadas pela coreógrafa para as anotações que faz ao longo do processo de criação encontram-se as tabelas de Direcção de cena, documentos produzidos pelo BG que dão conta da actividade diária da companhia (aulas, ensaios, provas de figurinos, trabalho de palco), a que se tem acesso pelo facto de terem sido reutilizadas desta forma.

Quanto ao conteúdo do dossier da bailarina<sup>55</sup> e co-criadora Cláudia Nóvoa, são de referir os textos que foram por si escritos (no exercício recorrente de escrita livre utilizado como método de trabalho pela coreógrafa). Estes permitiram inclusive reconstituir um documento que estava já ilegível no dossier de Vera Mantero). À parte do processo de trabalho, os seus dossiers revelam a vivência daquela profissional, na altura, há 15 anos ligada ao BG, como também o testemunham as anotações sobre as improvisações realizadas pelos outros bailarinos - exercício também pedido pela coreógrafa. A entrevistada fala também da sua relação com o espaço e com os rituais de

---

<sup>53</sup> Imagem reproduzida na capa deste trabalho

<sup>54</sup> Anexo IV I) “Duetos de contacto/ VHS 1” descrição do conteúdo de uma gravação vídeo de ensaio (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>55</sup> Anexo II. d) Inventário dos documentos da bailarina e co-criadora Cláudia Nóvoa

ensaio<sup>56</sup>, dos sonhos e das frustrações da sua vida profissional e pessoal (que foram matéria da própria peça).

Quanto ao arquivo<sup>57</sup> pessoal do cenógrafo e figurinista André Guedes, trata-se de um conjunto de documentos relativos à sua intervenção na peça incluindo: cópias de alguns dos cartões verbetes<sup>58</sup> com indicações que teve em conta na movimentação de objectos em cena; esboços e desenhos de figurinos<sup>59</sup>; esboços e desenho rigoroso da cenografia; grafismo de alteração da patente SOV (da empresa de segurança) para LOV<sup>60</sup> a aplicar na réplica da respectiva farda (algo que seria completamente invisível na peça mas que obedecia às regras de preservação de imagem de marca).

O iluminador, Jorge Ribeiro não localizou o seu dossier contendo maquetas do desenho de luz e o ensaiador Vítor Garcia apenas conseguiu encontrar uma parte do registo da banda sonora que era por ele utilizado para ensaios parcelares.

## 2.2. Ficha de inventariação

À parte do guião e da recolha de depoimentos, procedemos também, como se disse, à elaboração de uma ficha de inventariação de conteúdos. Este documento síntese, pensado como uma ferramenta de trabalho extensível a outros eventuais trabalhos de investigação e/ou crítica de arte, reúne o resultado desta pesquisa, e a partir dela se produz a análise crítica desta dissertação. A sua estruturação é a que se segue:

### 1. Título da peça

“como rebolar alegremente sobre um vazio interior”

### 2. Apresentação ao público (data, programa, temporada e local)

Estreia absoluta: 21 de Março de 2001 no Grande Auditório Gulbenkian (Lisboa) integrando o Programa 3 da Temporada 2000/2001. Foi a primeira peça do programa constituído por “Exo” de Né Barros, encomenda também em estreia absoluta, e a reposição de “Perpetuum” de Ohad Naharin (obra estreada no Grande Auditório Gulbenkian pelo Grand Ballet de Genève em 1992 e dançada pela primeira vez pelo BG em 1999).

---

<sup>56</sup> Anexo IV m) Texto resultante de exercício de escrita livre durante um dos ensaios (documento do arquivo pessoal de Cláudia Nóvoa)

<sup>57</sup> Anexo II. c) Inventário do arquivo pessoal de André Guedes

<sup>58</sup> Anexo IV x) Cartões verbetes constantes no arquivo pessoal de Vera Mantero

<sup>59</sup> Anexo IV n) Desenho de figurinos com esboço de cenografia (documento do arquivo pessoal de André Guedes)

<sup>60</sup> Anexo IV o) Maqueta do distintivo em LOV (documento do arquivo pessoal de André Guedes)

### 3. Sinopse / textos no programa:

*“como rebolar alegremente sobre um vazio interior”*

*Homenagem a Robert Ellis Dunn*

*Robert Ellis Dunn, eminente professor de improvisação e de coreografia, deu uma contribuição vital para o amadurecimento da dança moderna no século XX. As suas actividades pedagógicas, tanto no meio profissional como académico, reforçaram os laços interdisciplinares entre a dança, as outras artes e as ciências humanas.*

*A abordagem adoptada por Dunn no ensino da coreografia tem origem na vanguarda americana dos anos 50 e 60. É no início dos anos 60 que se estabelece uma colaboração estreita entre Robert Ellis Dunn e a dupla John Cage/Merce Cunningham, quando Cage convida Dunn para ensinar coreografia no estúdio de Cunningham. Dunn é um dos fundadores da Judson Dance Theater e é sob o seu impulso que também nos anos 60 emerge a geração do que mais tarde se apelidará de dança pós-moderna.*

*Desde o início da carreira de Ellis Dunn, como músico, no início dos anos 50, os seus métodos de trabalho e as suas ideias sobre a dança distinguem-se das “receitas” tradicionalmente utilizadas para a composição de uma peça coreográfica. O atelier que propunha inscrevia-se em reacção crítica em relação a uma história mais ou menos recente, e nele mostrava-se fundamentalmente insatisfeito com o ensino da composição coreográfica de então: além de desaprovar a concepção de “receita” de Doris Humphrey e Lois Horst, desaprovava também a afirmação categórica deste último de que a forma e o motivo da coreografia seriam dados pela estrutura musical. Além desta tomada de posição em relação ao estatuto da dança, Dunn criticava a autoridade magistral e a opressão que regulavam, segundo ele, as relações dos professores com os jovens bailarinos.*

*Dotado de um talento extraordinário para facilitar a descoberta de novas concepções do vocabulário de movimento, da representação poética, da estruturação coreográfica e da expressão pessoal, Dunn demonstrou como os elementos de expressão necessários à criação de uma dança têm origem em nós próprios. As sensações no interior do nosso corpo, as imagens que nos motivam e as nossas próprias experiências de movimento no mundo são a base da criatividade. Encontrar o equilíbrio entre a gravidade das coisas e o jogo, entre*

*a necessidade e a possibilidade, eis o que exprime bem a magia de Robert Ellis Dunn, tanto o homem como o seu ensino da improvisação e da coreografia, com o qual contribuiu tão generosamente para a dança do séc. XX. \**

*Robert Ellis Dunn faleceu em 1996. Mas estão bem vivos (e admirativos do professor que nunca conheceram): Teresa Alves da Silva, Mayra Becker, Leonardo Centi, Josep Humet, Hillel Kogan, Cláudia Nóvoa, Carlos Prado, Sandra Rosado e Vera Mantero.*

*\* este texto foi construído a partir de artigos de Claire Reynolds e Danielle Bélec*

*Love saves life* podia ser o título deste texto. Mas não é. É o título de uma obra do artista Maurizio Cattelan, em que um burro, um cão, um gato e um galo, empoleirados entre si formam uma pirâmide, recriam a fábula dos Irmãos Grimm, Os músicos de Bremen. Nesta fábula, os quatro animais fogem dos seus donos para formarem uma comunidade ideal que lhes permita viver como desejam, e as figuras taxidermizadas destes que Cattelaan apresenta, estão congelados num grito uníssono de liberdade.

*Um outro título possível para este texto, especialmente para os mais distraídos que estão sentados na plateia do Grande Auditório, e sobretudo para aqueles que assistem noutra auditório que não o da Fundação Calouste Gulbenkian: **Um bloco caiu das paredes do Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian.** A propósito, uma curiosidade arquitectónica: é por baixo deste grande auditório, do público e do palco portanto, onde se encontram as instalações (estúdios de dança, oficinas, etc.) do Ballet Gulbenkian.*

*Ainda assim, hoje ao almoço, à conversa com os bailarinos e com a Vera, surgiu-me outra hipótese de título para este texto. Poderia ser qualquer coisa assim como, **Dispensa de Carnaval**, porque devido à proximidade da estreia da coreografia, e à necessidade de ensaios, não iremos gozar do habitual feriado de Carnaval. Mas não faz mal, porque na verdade não é necessária uma data para viver o delírio.*

*André Guedes*

*21 de Fevereiro de 2001*

*a um mês de como rebolar alegremente sobre um vazio interior*

[2011] Fonte: arquivo FG/BG

#### 4. Enquadramento

Uma encomenda para o Ballet Gulbenkian, sob a Direcção artística da brasileira Iracity Cardoso. Na orgânica da Fundação Calouste Gulbenkian o Ballet Gulbenkian integra o Serviço de Música então com a seguinte organização:

Director: Luís Pereira Leal

Directores Adjuntos: Carlos de Pontes Leça e Rui Vieira Nery

Assessor: Miguel Sobral Cid

#### 5. Relação com outras obras (da coreógrafa vs companhia)

“Ponto de interrogação” (Agosto de 1987 - XII Estúdio Experimental de Coreografia do BG); “Os territórios” (Julho de 1988 – Temporada 1987-88 do BG); “As quatro fadinhas do Apocalipse” (Julho de 1989 – XIII Estúdio Experimental de Coreografia do BG) e “Quatro Árias de Ópera” em co-autoria com João Fiadeiro, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro, com cenário de Siza Vieira (Março 1996 – Programa oficial do BG Temporada 1995-96).

#### 6. Ficha técnica

Ballet Gulbenkian

Direcção artística: Iracity Cardoso (entre Março de 1996 e Julho de 2004)

Bailarinos: **Mayra Becker**, Ângela Clemente, Paula Fernandes, Barbara Griggi, Sofia Inácio, Laura Marín, Pascale Mosselmans, **Cláudia Nóvoa**, Paula Pinto, Mariëtte, **Sandra Rosado**, **Teresa Alves da Silva**, Lindanor Xavier, **Leonardo Centi**, Vicent Colomes, Luís Damas, Wilson Domingues, Dylan Elmore, Bernardo Gama, **Hillel Kogan**, César Augusto Moniz, Rui Pinto, **Carlos Prado**, Rui Reis, Francisco Rousseau, Dominik Schoetschel

Estagiários: Inês Nobre, Ana Cláudia Ribeiro, **Josep Humet** e **Abine Leão Ka**

Ensaiaadores: Elisabeth Gibiat (ensaiaadora do BG desde 1997) e **Vítor Garcia**

Assistentes da Direcção Artística: João Costa (ex-bailarino do BG) e Margarida Abadesso

Pianistas: João Paulo Soares e Humberto Ruaz

Técnico paramédico: José Ziegler Raimundo

Directora de Produção: Isabel Ayres (ao serviço do BG desde 1989)

Director de Cena /Coordenador Técnico: João Frango (ex-bailarino do BG)

Assistente das Direcções de Cena e Produção: Ilídio Araújo

Mestra de Guarda-Roupa: Florinda Basílio

Assistente de Guarda-Roupa: Deodata Saião

Costureiras: Josefina Revez e M<sup>a</sup> Eugénia Tomás

\* Chefe da Equipa de Electricistas: António Sousa

\* Electricistas: Luís Alonso, Luís Fradique, João Galvão, João Marcelo e Fernando Nobre

\* Chefe da Equipa de Maquinistas: David Mendes

\* Maquinistas: Alfredo Figueiredo, João Gonçalves, Américo Matias, Vítor Pereira, Leonel Picareta, Ricardo Rosa, Luís Santos, Pedro Sequeira, Carlos Silva, José Silva e Luís Torres

\* Chefe da Divisão de Audiovisuais: Luís Catela

Operadores: Pedro Antunes, José Gouveia, Tiago Jónatas, Jorge Martins e Cesário Silva

A **negrito**, os elementos directamente implicados na peça.

(\*) Equipas técnicas de apoio ao Ballet Gulbenkian, pertencentes aos Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian

### **Ficha artística**

Direcção: Vera Mantero (coreógrafa convidada)

Co-criação e intérpretes/personagens (por ordem alfabética): Mayra Becker (segurança SOV/LOV), Leonardo Centi (arrumador de carros na garagem), Josep Humet (arrumador de carros na garagem), Hillel Kogan (técnico de palco), Cláudia Nóvoa (jardineira), Carlos Prado (jardineiro), Sandra Rosado (jardineira), Teresa Alves da Silva (funcionária do bar Eurest)

Música original: Nuno Rebelo (com Ulrich Mitzlaff no violoncelo e voz de Vera Mantero que diz excertos da obra *Poemas* de António Franco Alexandre. ®Assírio & Alvim)

Concepção plástica de Cenário e Figurinos: André Guedes

Desenho de Luzes: Jorge Ribeiro

Agradecimentos: Margarida Bettencourt, Ana Rita Palmeirim, António Pinto Ribeiro e Ger Thomas (entrevistados durante o processo criativo)

### **7. Tipologia**

Dança contemporânea/ Teatro-dança

### **8. Classificação etária**

Maiores de 3 anos

## **9. Duração**

Aprox. 35’

## **10. Circuito da obra**

Início de trabalho de pesquisa: trabalho de pesquisa e exploratório: Jan. 2001; criação e ensaios no estúdio do Ballet Gulbenkian e provas de figurinos: Fev. e início de Março 2001; ensaios em palco: uma semana antes da estreia ; Récitas: todas em Março 2001, dias 21, 22 e 23 (21.00h) e dia 24, Sábado (16.00h e 21.00h) no Grande Auditório Gulbenkian (Lisboa); dias 30 e 31 (22.00h) no Grande Auditório do Europarque (Santa Maria da Feira).

## **11. Produção gráfica e divulgação**

- Cartaz (foi realizado mas desconhece-se existência de algum exemplar)
- Painel do Ballet Gulbenkian, no “hall” do Grande Auditório, executado por Sónia Mendes, fotografias de Rodrigo César. (desmontado, estando as fotografias depositadas no arquivo FG/BG)
- Programa (Coordenação Geral: João Costa; Design: COYOTE designers; Fotografia: Rodrigo César; Pré-impressão e Impressão: M2 Artes Gráficas, Lda; Tiragem: 1500 exemplares; Preço: 500\$00) (exemplar no arquivo FG/BG)
- Apoio à divulgação: Antena 2; RTC; Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura; Turismo de Lisboa; Mega FM. Fonte: Programa de sala no arquivo FG/BG
- Anúncios SIC Notícias antes da estreia 17,19 e 20 Sociedade das Belas Artes  
Fonte: arquivo da coreógrafa

## **12. Recortes de imprensa (divulgação, crítica)**

- *Correio da Manhã*, 20.07.2001: “Ballet Gulbenkian encerra temporada” por António Laginha (arquivo FG/BG)
- *NetParque*, edição online 09.07.2001: “Ballet Gulbenkian: Três mundos numa só noite” por Cláudia Galhós (arquivo FG/BG)
- *Shinshokan Art Magazine* (Tokyo, Japan), Vol. XI, nº7, Julho 2001: Secção: Art Express. ”The Conflict Between Interior and Exterior” por Andrea Amort (arquivo FG/BG)
- *BalletTanz* (Alemanha), Junho 2001”The Conflict Between Interior and Exterior” por Andrea Amort (arquivo FG/BG)

- *Jornal de Notícias*, 21.03.2001: “Coreografias em estreia no Ballet Gulbenkian. “Exo” de Né Barros e “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” de Vera Mantero” por Ana Vitória (arquivo FG/BG)
- *NetParque*, edição online na semana de estreia: “Vera Mantero: a alegria de rebolar sobre um vazio interior” por Cláudia Galhós (arquivo FG/BG)
- *NetParque*, 21.03.2001: “A voz da dança portuguesa em estreia mundial no Ballet Gulbenkian” por Cláudia Galhós (arquivo FG/BG)
- *NetParque*, edição online de 29.11.2000: “Iracity Cardoso: o elogio da diversidade” por Cláudia Galhós. (arquivo FG/BG)
- *Diário de Notícias*, versão online 21.03.2001: “Do absurdo ao que nos é exterior. Ballet Gulbenkian estreia hoje, às 21 horas, obras de Vera Mantero e Né Barros. Reposição, "Perpetuum", de Ohad Naharin.” Por Ana Marques Gastão (arquivo FG/BG e [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_press&sn=all&orn=147](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_press&sn=all&orn=147))
- *Público* 21.03.2001: “O Que Viveríamos Se Pudéssemos. Vera Mantero e Né Barros coreografam para o Ballet Gulbenkian. Duas estreias absolutas que exigiram dos bailarinos uma participação diferente. “ por Lucinda Canelas (arquivo FG/BG e [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_notas\\_soltas\\_press&sn=recortes\\_de\\_impressa&rn=356](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_notas_soltas_press&sn=recortes_de_impressa&rn=356))
- *TSF* 21.03.2001”Como rebolar alegremente sobre um vazio interior” ([http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content\\_id=839887&page=-1](http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Interior.aspx?content_id=839887&page=-1))
- *Tobias magazine* on line “Pastor, pastorinho, onde vais sozinho” por Joaquim René. (<http://www.oocities.org/tobiasmag/numero002/danca.htm>)

### **13. Registos do processo**

#### **13.1. Fotografias**

- De ensaio p/b, provas de contacto e respectivos negativos;
- Do espectáculo, provas de contacto a cor e respectivos negativos da autoria de Rodrigo César.

**13.2.** Desenho a esferográfica azul sobre papel branco, registo de “momento de ensaio”. Autor não identificado. (arquivo pessoal da coreógrafa)

#### **13.3. Vídeo (som e imagem em movimento)**

- Registo de primeiros ensaios. (mini dv e dvd em arquivo pessoal da coreógrafa);



- Registo vídeo de ensaios gerais em palco e espectáculos no Grande Auditório FG (mini dv e dvd no arquivo FG/BG);
- Registo vídeo da estreia (dvd em arquivo pessoal da coreógrafa);
- Vídeo promocional de trabalhos sob a direcção artística de Iracity Cardoso (dvd no arquivo FG/BG);
- Vídeo experimental (dois planos) de alguns bailarinos com os figurinos/fardas a executar pequenas sequências de movimento no *foyer* do Grande Auditório da FG (dvd no arquivo FG/BG).

#### **13.4. Gravações audio**

- Banda sonora do espectáculo (*master* e cópia de segurança em cd's no arquivo FG/BG);
- Banda sonora em versão para rádio (cd no arquivo FG/BG);
- Registo de banda sonora para ensaios parcelares (cd no arquivo do ensaiador);
- Experiência para banda sonora/versões provisórias (arquivo pessoal do compositor).

#### **13.5. Registos técnicos**

- Tabelas de direcção de cena (arquivo da coreógrafa e no arquivo FG/BG)
- Desenho de luz / storyboard (arquivo FG/BG)
- Lista de adereços e sua utilização em palco (arquivo FG/BG)
- Guião do espectáculo (arquivo FG/BG)

#### **13.6. Correspondência e documentos de produção**

- Processo de autorização pela Assírio & Alvim para utilização dos excertos de “Poemas” de António Franco Alexandre. (arquivo FG/BG);
- Cópias de comprovativos de compras, cedências, transportes e seguros de material usado na peça encontram-se (arquivo da direcção de produção FG/BG)
- desenho dos fatos serpentina e descrição dos figurinos com amostras de tecidos (arquivo da FG/BG)
- Esquema de composição de luz/cores (arquivo da coreógrafa)

#### **13.7. Correspondência e documentos de criação**

- Correspondência de textos escolhidos ou escritos pelos bailarinos, dirigidos à coreógrafa (arquivo pessoal da coreógrafa, arquivo pessoal da bailarina Cláudia Nóvoa);

- Anotações de processo criativo anterior (investigação, entrevistas) e durante (propostas de improvisação, observações) o trabalho com os bailarinos (arquivo pessoal da coreógrafa).
- Cartões tipo *verbete* contendo frases/instruções de “movimento”, “texto”, “som” e “imagem” catalogadas por “já usadas” e “dúvidas” (arquivo pessoal da coreógrafa).
- Desenhos de figurinos (arquivo pessoal da coreógrafa e do figurinista)

14. **Biografias:** (informação sobre os seus criadores e assistentes de criação)

- Vera Mantero: nasceu em Lisboa em 1966. Treinou-se em dança clássica com Anna Mascolo e trabalhou no Ballet Gulbenkian durante cinco anos, nomeadamente com Christopher Bruce, Louis Falco, Hans van Manen, Olga Roriz e Vasco Wellenkamp. Abandonou definitivamente o treino clássico após um ano de estudos em Nova Iorque, onde estudou técnicas release, teatro, voz e composição. Do seu trabalho coreográfico iniciado em 87, destaca os solos *Uma Rosa de Músculos* (Prémio Sete Melhor Coreografia 1990) e *Perhaps she could dance first and think afterwards* e as peças *Sob e Para Enfastiadas e Profundas Tristezas* (encomenda de Lisboa-94), prémio de produção ACARTE no Festival Mudanças 96 e Prémio de Autor nos Rencontres Chorégraphiques de Bagnolet, em França). Estes e outros trabalhos seus têm sido apresentados em muitos países da Europa, Estados Unidos da América e Brasil. Como bailarina trabalhou com Francisco Camacho e com a coreógrafa francesa Catherine Diverrière. Em 1994 criou uma coreografia para a peça *Clamor*, encenação de Ricardo Pais e criou em Telavive um novo trabalho para a Batsheva Dance Company. Em 1995 integrou o elenco da ópera “Street Scene” de Kurt Weill, encenada por José Wallenstein, e criou o solo *A Dança do Existir*, para o Festival Danças na Cidade. No ano seguinte criou *uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings* para o programa de homenagem a Josephine Baker da Culturgest, *Quatro Árias de Ópera* para o Ballet Gulbenkian em co-autoria com J. Fiadeiro, C. Andermatt e P. Ribeiro e a performance *Foda de Morte* para a exposição de ilustrações de Julião Sarmento, Justine e Juliette, de Sade. Neste mesmo ano foi-lhe também atribuído pelo American Dance Festival o primeiro Scripps/ADF Primus-Tamiris Fellow. *A queda de um ego* foi a sua criação em 1997. Em 1998

trabalhou na coreografia e colaborou na direcção artística da *Peregrinação*, um espectáculo de rua que decorreu diariamente no recinto da Expo'98 . No mesmo ano participou no espectáculo de homenagem a Amália Rodrigues no Teatro Camões, onde improvisou ao som do Fado Português. Em Setembro do mesmo ano, Vera Mantero/O Rumo do Fumo apresentou *Poesia e Selvajaria* no Festival Mergulho no Futuro, da Expo'98. Tem participado regularmente no projecto de improvisação "Crash Landing", uma iniciativa dos coreógrafos Meg Stuart (Damaged Goods), Christine de Smedt e David Hernandez, tendo também iniciado em Portugal um outro projecto de improvisação denominado "Aqui Agora Neste Momento". Em Dezembro de 98 participou no festival "On the Edge", um festival de improvisação da iniciativa do coreógrafo Mark Tompkins, juntamente com Steve Paxton, Lisa Nelson e Julyen Hamilton, entre outros, que teve lugar em Paris, Estrasburgo e Marselha. É co-fundadora da improvável gazeta Elipse. Lecciona regularmente cursos de Composição em Portugal e no estrangeiro. Em Março de 99 foi apresentada uma retrospectiva do seu trabalho na Culturgest, em Lisboa. [2001] Fonte: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?)

Dos seus trabalhos recentes destacam-se *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza* (2006) e a sua última criação *Vamos sentir falta de tudo aquilo de que não precisamos* (2009). Desde o ano 2000 dedica-se igualmente ao trabalho de voz, cantando repertório de vários autores e co-criando projectos de música experimental. Representou Portugal na 26ª Bienal de São Paulo 2004 com o trabalho "Comer o Coração", criado em parceria com o escultor Rui Chafes. No ano de 2002 foi-lhe atribuído o Prémio Almada (IPAE/Ministério da Cultura Português) e no ano 2009 o Prémio Gulbenkian Arte pela sua carreira como criadora e intérprete. [2011] [www.orumodofumo.com](http://www.orumodofumo.com)

- Mayra Becker: De nacionalidade brasileira, nasceu em Porto Alegre no ano de 1971. Com onze anos de idade iniciou seus estudos de dança clássica na sua cidade natal, onde teve como principais professores Victória Milanez, Alexander Sidoroff e Walter Arias. Com 18 anos ingressou no Ballet de Camagüey, em Cuba, com Bolsa de Aperfeiçoamento. Entre 1992 e 1999 integrou os elencos das seguintes companhias de dança: Tanz-Theater Innsbruck, na Áustria, Ulmer Ballett, Ballett Hildsheim e Ballett Hagen, na Alemanha, e Quasar Cia de

Dança, no Brasil. Enquanto integrante do Ballet Gulbenkian desde 2000, considera importante a possibilidade de trabalhar com diferentes coreógrafos.

Entre os seus hobbies incluem-se a música e a natação. [2003] Fonte: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=710)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=710](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=710)

- Leonardo Centi: Nasceu em L'Aquila, Itália, em 1973. Aos 19 anos iniciou os estudos de dança na Accademia Nazionale di Danza em Roma. Mais tarde trabalhou com o Ballet Júnior de Genebra, na Suíça. Contratado como 2º Bailarino do Ballet Gulbenkian, desde Agosto de 1997, destaca a oportunidade que teve para dançar *The Vile Parody of Address* de William Forsythe. Gosta de ouvir música clássica, ópera lírica em especial, de ler, ver cinema e fazer bricolage. A soprano Cecília Bartoli, o realizador Luchino Visconti e o pintor Kadinsky são alguns dos artistas que admira. [2000] Fonte: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=98)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=98](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=98)

- Josep Humet: Josep Humet nasceu em Sta Perpétua de Mogoda, Barcelona, no ano de 1979. Iniciou a sua formação na Escola de Bailado Marta Pons. Mais tarde, em Barcelona e ao longo de dois anos, estudou na Escola da Dança AREA e entre 1997 e 2000 foi membro do IT Dansa (Jovem Companhia de Dança do Instituto de Teatro de Barcelona) artisticamente dirigido por Catherine Allard. Em Setembro de 2000 ingressou no Ballet Gulbenkian como estagiário. Como elemento da Companhia destaca a possibilidade de conhecer e trabalhar a técnica de Merce Cunningham e os movimentos improvisados de William Forsythe. Considera ainda importante a oportunidade de dançar estilos diferentes, interpretando coreografias de autores como Vera Mantero, Itzik Galili, Angelin Preljocaj, Rui Horta, Ohad Naharin e Mauro Bigonzetti, e assim desenvolver um corpo capaz de responder aos mais variados vocabulários coreográficos. Sempre que tem disponibilidade gosta de estudar, ler, ver espectáculos e conhecer novos povos e novos lugares. Entre os artistas que mais admira destaca o actor, poeta e dramaturgo William Shakespeare, o pintor catalão Salvador Dali e a bailarina francesa Sylvie Guillem. [2002] [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=549)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=549](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=549)

- Hillel Kogan: Nasceu em Telavive, em 1974. Estudou música e teatro, tendo participado em séries televisivas ainda enquanto criança. Aos 16 anos escolheu a dança e recebeu bolsas de estudo da Fundação Cultural América-Israel, para a sua formação na Escola Bat-Dor, em Israel e nos Estúdios de Dança de Merce Cunningham, em Nova Iorque. Em 1995, após dois anos de serviço militar, integrou durante dois anos o Batsheva Danse Ensemble, dirigido por Ohad Naharin. Entre 1996 e 1998 dançou na Companhia Nomades de Serge Campardon e Florence Faure, na Suíça. No ano seguinte ingressou no Ballet Gulbenkian. Desde 1996, ano de criação da sua primeira coreografia, tem criado para si, para outros intérpretes ou actuado enquanto independente no âmbito das programações do Batsheva Ensemble, Muza Dance Company e Festival Shades in Dance, em Israel, Companhia Nacional de Bailado, Plataforma Internacional de Dança de Almada, Companhia Dançarte, Companhia Nós da Dança e Escola Superior de Dança, em Portugal, entre outros. Foi distinguido, pela revista «Tanz-International», como o Mais Notável Jovem Coreógrafo de 1999. É também autor de vídeos, sendo que o mais recente - Flight - foi integrado no trabalho coreografado por Cláudia Nóvoa e estreado no Centro Cultural de Belém . É também responsável por workshops da dança contemporânea inspirados na técnica Cunningham e em cinesiologia. Merce Cunningham e Dominique Bagouet são os seus coreógrafos favoritos. Dedica muito do seu tempo disponível a estudos sociais e humanísticos. Escreve poemas e ouve todo o tipo de música. Entre os seus escritores e artistas preferidos destaca José Saramago, Martin Buber, Edward Hopper, Johann Sebastian Bach, Keith Jarrett, Joni Mitchell, Tori Amos e Chico Buarque.

«...Todo o homem é cegueira / Todo o homem é único / No seu modo de odiar  
 Todo o homem tem maneira de atirar sombra / Sobre luz

Possuir, conquistar, esmagar, torcer, / Todo o homem ama a sua recusa de ver...»

(Hillel Kogan, Todo o Homem é Cegueira) [2000] Fonte:

[http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=65)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=65](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=65)

- Cláudia Nóvoa: Nasceu em Lisboa, em 1966. Com 6 anos iniciou os estudos de dança na Academia de Bailado Pirmin Trecu. Mais tarde ingressou nos Cursos de Formação do Ballet Gulbenkian, participou em Cursos de Verão em Ilkley e Madeira, e no Curso para Coreógrafos e Compositores em Guilford, como

bailarina. Em 1985 entrou para estagiária do Ballet Gulbenkian onde é actualmente 1ª Bailarina B. Como membro da Companhia considera importante a possibilidade que tem tido para viajar, e interpretar bailados que lhe deram particular prazer como Jardim Cerrado de Nacho Duato e Old Children de Mats Ek. Fora do âmbito do Ballet Gulbenkian brincar com os filhos é o mais importante e o que lhe toma quase todo o tempo. Quando consegue mais um pouco de disponibilidade e oportunidades "brinca" aos coreógrafos. Para além disso gosta de ler, pois considera que um bom livro e uma lareirinha são fantásticos quando faz muito frio na rua. Como os filhos não lhe deixam muito tempo torna-se difícil ter outro "hobbie" que não o de mudar fraldas! Se é que o assim pode considerar. Entre os artistas preferidos destaca o escritor José Saramago, a quem sempre admirou, mesmo antes de lhe ser atribuído o Nobel da Literatura de 1998, a pintora Paula Rego e a coreógrafa Pina Bausch. [2000]

Fonte: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=35](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=35)

- Carlos Prado: Nasceu em Palmela, em 1962. Aos 17 anos ingressou na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal onde iniciou os seus estudos, tendo, dois anos mais tarde, entrado para o elenco da Companhia Nacional de Bailado. É membro do Ballet Gulbenkian desde Dezembro de 1990, actualmente com a categoria de 1º Bailarino B. Ensina dança na Academia de Dança Contemporânea e é conselheiro artístico da Companhia de Dança Contemporânea, ambas em Setúbal. Adora dormir, viajar, ler, ver cinema, teatro e boa dança. Charlot, Cézanne e Balanchine são os artistas que mais admira. [2000] Fonte: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=28](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=28)
- Sandra Rosado: Nasceu em Lourenço Marques, Moçambique, no ano de 1971. Aos onze anos ingressou na Escola de Dança do Conservatório Nacional de onde saiu oito anos depois para ingressar no Ballet Gulbenkian, como estagiária. Participou em um ou dois cursos de Verão mas, com a ajuda de alguma preguiça, sempre achou que as férias eram para descansar e como de repente a idade avançava e a necessidade de descansar cada vez maior para poder trabalhar cada vez mais para o corpo ficar de pé, nada mais fez de aperfeiçoamentos. Considera dispensável dizer o quanto lhe agrada integrar o elenco do Ballet Gulbenkian, onde é, actualmente, 2ª bailarina, e as razões são

tão óbvias que prefere não enumerá-las para não esquecer nenhuma. Fora do âmbito da Companhia acha muito importante ter "uma vida", ter tempo para observar o exterior e respirar ar puro. Adora dormir muito, ter tempo para si e consequentemente ter tempo para os outros e fazer tudo o resto que "toda a gente gosta": ler, ir ao cinema, ver televisão, etc. Entre os artistas que mais admira destaca o actor Jack Nicholson, o escritor Paulo Coelho e Herman José. [2000]  
Foonte: [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_musica\\_bios\\_pt&sn=ballet&orn=238](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=ballet&orn=238)

- Teresa Alves da Silva: nasceu em Lisboa em 1977. Dançou na CeDeCe até 1997, ano em que passou a integrar o Ballet Gulbenkian, sob a direcção de Iracity Cardoso, onde interpretou coreografias de Jiri Kylián, Ohad Naharin, Rui Horta, Itzik Galili, Jan Kodet, Olga Roriz, Rodrigo Pederneiras e Vera Mantero, destacando-se os trabalhos realizados com Mats Ek (Solo for Two), Angelin Preljocaj (Annunciation), Didy Veldman (See Blue Through), Mauro Bigonzetti (Cantata) e Stijn Celis (Paradise Practice). Em 2003 passou a fazer parte do elenco da Companhia Aterballetto, em Reggio Emilia (Itália), sob direcção de Mauro Bigonzetti. Regressou ao Ballet Gulbenkian em 2004, como bailarina principal, sob direcção de Paulo Ribeiro. Fonte: [2009]  
<http://www.revistadadanca.com/node/231>
- Nuno Rebelo: Músico português/compositor. Sendo um músico autodidacta, o meu processo de aprendizagem sempre foi a tentativa de compor este ou aquele tipo de música. E por causa disto, os resultados geralmente acabam por ser muito especiais... Posso dizer agora que tentei diferentes maneiras, línguas diferentes, vários instrumentos ou objectos de som. Em linguagens musicais, tentei as minhas próprias abordagens ao pop, rock, jazz, ambiente, contemporânea, mesmo étnica e música clássica... Comecei a tocar viola com 12 anos de idade, baixo eléctrico na minha primeira banda quando eu tinha 17, passando para guitarra eléctrica quando eu tinha 22 anos. Em 1988 comecei a trabalhar com o computador (uma pré-histórico Yamaha CX5MII) que me abriu novos horizontes. Após cerca de 2 anos no computador sentia falta da magia de instrumentos acústicos, assim, comecei a percorrer (clarinete, violoncelo, trombone, trompete, todos os tipos de instrumentos étnicos, ou quaisquer objectos que produzem sons interessantes) e a aprender a fazer alguns sons básicos sobre eles que eu poderia usar na minha música. Um sistema integrado

de instrumentos acústicos e electrónicos tornou-se a ferramenta básica para o meu trabalho de composição. Nos últimos 5 anos, recuperei um novo interesse na guitarra eléctrica, dedicando-lhe parte da minha pesquisa, e usando-a na música improvisada. Trabalhou com Paulo Ribeiro, Philippe Genty (banda sonora do espectáculo criado para a Expo 98), tocou em espectáculos de improvisação “Extension” (1998) apresentado no festival "On the Edge" em França. Com: Steve Paxton, Lisa Nelson, Mark Tomkpins, Vera Mantero, Julyen Hamilton and Carme Renalias; (Strasbourg e Marseille) com David Zambrano, Frans Poelstra e João Fiadeiro. Também para Mark Tomkins e Mathilde Lapostolle (música ao vivo). Para filmes de Edgar Pêra e Manoel de Oliveira “Douro, faina Fluvial” (1993). Para teatro com José Wallenstein e António Feio. Instalações em colaboração com Carlos Zingaro, Daniel Blaufuks , exposição de banda desenhada de António Jorge Gonçalves e Nuno Artur Silva, instalação visual de António Cerveira Pinto. Outros: Música oficial da Expo 98, "Museu Virtual" (1995) Musica para CD-ROM de arte contemporânea portuguesa, criado por Aula do Risco; Música oficial de promoção da Lisboa94 (ganhou um prémio Marketing & Publicity award - Gold Choice / best jingle 1993). "Pequeno concerto para falso piano e orquestra falsificada" para a abertura da "Expomusical" na F.I.L., Lisboa; Sagração mês de Maio - primeira sinfonia falsificada (1988); 70' de midi música sequenciada, para uma mostrar de moda com cerca de 100 designers de moda portuguesa, na Praça de Touros do Campo Pequeno, Lisboa. Este trabalho foi lançado em CD. Fez parte de bandas como POLIPLOC ORKESHTRA (92-95 nascida do atelier de musica que leccionou entre 92 e 94 na Escola Profissional de artes do espectáculo em Lisboa), PLOPOPLOT POT(91-92) banda com os seus textos-manifesto: “Relâmpagos, Trovões, ondas do atlântico quebrando sobre as falésias”. Ganhou o 1º Concurso de música moderna de Lisboa. Liderou os MLER IFE DADA (83-90) com outros músicos, entre eles ficou conhecida a excêntrica vocalista Anabela Duarte. Trabalharam sobre o ecletismo, a tentativa de tantas línguas musicais quanto possível dentro de um contexto pop /rock. Quando a imprensa perguntou como definiam a sua música, responderam: “como etno-rock-electro-jazz-pop com um toque avant-garde”). Foi com os STREET KIDS (80-83) banda new wave pós- punk, que Nuno Rebelo no baixo fez as suas primeiras aparições em palco, dando seus primeiros passos em estúdio de gravação. Tocaram por todo o



país, abrindo nas primeiras partes de alguns cantores mais bem sucedidas, actuaram no estádio do Belenenses no Festival Rock'n'Stock em 81 e com os "Tangerine Dream" em 82. Participou noutros discos com Joan Saura, Vítor Rua, Pop Del' arte. O seu novo instrumento é um piano que "foi do Joly Braga Santos. Já não é um piano." [2011] Fonte: <http://nunorebelo.com.sapo.pt/inst.html>

- André Guedes: (Lisboa, 1971) vive e trabalha entre Lisboa. Licenciado em Arquitectura na FA/Universidade Técnica de Lisboa. Participou em diversos programas de residência de criação nomeadamente, Nosadella.due (Bologna, 2007), Le Pavillon / Palais de Tokyo (Paris, 2004/2005), Fondazione Pistoletto/Cittadellarte (Biella, 2003). Em 2007 recebeu o Prémio de Artes Plásticas União Latina. Participou em diversos eventos e exposições individuais e colectivas em Portugal e no estrangeiro. Nas exposições individuais destacam-se, "Better Days, For These Days" (2008), Galeria Lisboa 20; "Informações/Information" (2007), Chiado 8, Lisboa; "Better Days" (2007), Museo Internazionale della Musica, Bolonha; "O jardim e o casino, a praia e a piscina" (2005), Galeria Lisboa 20, Lisboa; "Outras árvores, outro interruptor, outro fumador e uma peça preparada" (2004/2005), Museu de Serralves, Porto; "SlowMotion" (2003), ESTGAD, Caldas da Rainha. Nas exposições colectivas destacam-se, "El Medio Es El Museo" (2008), Koldo Mitxelena, San Sebastián; "Disarming Matter" (2008), Dunkers Kulturhus, Helsingborg, Suécia; "Por Entre as Linhas", Museu das Comunicações, Lisboa (2007); "La Ciudad Interpretada" (2006), Santiago de Compostela; "The Final Cut" (2005), Palais de Tokyo, Paris; "Otras Alternativas" (2003), MARCO, Vigo; "Partituras e Paisagens" (2002), Festival Danças na Cidade / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; "Festival Brrr Live Art" (2001), Porto. Realizou a concepção espacial das seguintes obras coreográficas: 'Hors Sujet Ou Le Bel Ici' (2007) de Martine Pisani; 'como rebolar alegremente sobre um vazio interior' (2001) de Vera Mantero para o Ballet Gulbenkian; 'Notas para um espectáculo invisível' (2000) de Miguel Pereira; 'Contract with the skin' (2000) de Paulo Henrique. [2008] Fonte: <http://www.cnc.pt/Artigo.aspx?ID=604>
- Jorge Ribeiro: Iniciou a sua formação teatral no TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), enquanto aluno da Licenciatura em Engenharia Electrotécnica da Universidade de Coimbra. Concebeu o Desenho de Luz para

mais de 90 espectáculos de teatro, dança, ópera e música trabalhando com vários encenadores, coreógrafos, músicos e maestros, dos quais se destacam: Rogério de Carvalho, José Wallenstein, Ricardo Pais, Natália Luiza, Ana Tamen, António Durães, João Grosso, Manuel Sardinha José Neves, Cristina Carvalhal, Vera Mantero, Rui Lopes Graça, Vânia Gala, Nuno Rebelo, Luísa Amaro, Carla Bolito, Rafaela Santos, António Augusto Barros, John Mauceri, João Paulo Santos e Stefan Asbury. Estes trabalhos foram produzidos e/ou apresentados no: T. N. S. Carlos, T. N. D. Maria II, Teatro N. S. João, Culturgest, Centro Cultural de Belém, T. da Cornucópia, Ballet Gulbenkian, C. N. de Bailado, Centro Dramático da Galiza, Potsdam Fabrik, Project Art Center - Dublin, The Place - London, etc. Foi Chefe de Gabinete Técnico do Teatro Académico de Gil Vicente (Coimbra) e Director Técnico do Teatro Nacional S. João (Porto) e da Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003. Foi professor da disciplina de iluminação na Academia Contemporânea do Espectáculo do Porto, onde actualmente é Professor Convidado. [2011] Fonte: Jorge Ribeiro

- Vítor Garcia: nasceu em Lisboa onde começou a sua formação profissional. Como bailarino trabalhou com diversas companhias e sob a direcção de individualidades como Rui Horta, Mark Haim, Paulo Ribeiro, Joachim Schlömer, Michael Schumacher, Amanda Miller, Paul Selwyn Norton, Truus Bronk Horst e Katie Duck. Enquanto professor e ensaiador tem colaborado com companhias europeias como o Batsheva Dance Company, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Frankfurt Ballet, Freiburg Ballet/Pretty Ugly, Última Vez e Park Studio. Exerce desde Agosto de 1999 as funções de ensaiador do Ballet Gulbenkian. [2000] Fonte: [www.musica.gulbenkian.pt](http://www.musica.gulbenkian.pt)
- Ballet Gulbenkian: foi fundado em 1965 e até 1969 a direcção artística foi confiada ao coreógrafo britânico Walter Gore. Sob a sua direcção o agrupamento adquiriu e consolidou um autêntico profissionalismo. Tendo em atenção as carências então existentes no meio balético português, o Ballet Gulbenkian chamou a si a responsabilidade de, a par de novas criações coreográficas, apresentar diversos bailados do repertório tradicional. Exerceu assim uma acção divulgadora desse repertório junto de vastos sectores de público que de outro modo não teriam oportunidade de o apreciar ao vivo. Sob a direcção artística do coreógrafo croata Milko Sparembek (1970-75), o Ballet Gulbenkian volta-se decididamente para a dança moderna, continuando,

no entanto, a repor alguns clássicos, sendo o próprio Sparembek responsável por inúmeras criações para o repertório.

Entre 1977 e 1996, o cargo de director artístico foi exercido pelo bailarino e professor português Jorge Salavisa. Acentuou-se, ao longo desses anos, a orientação estética da Companhia segundo uma linha de contemporaneidade sem submissão a uma directriz monolítica, antes pelo contrário com abertura a escolas e estilos muito diversos. Salavisa encorajou a revelação e apoiou o desenvolvimento da carreira de coreógrafos nacionais, fomentando, ainda, a formação de bailarinos portugueses através de cursos especiais anexos ao Ballet Gulbenkian. Beneficiando deste facto, o actual elenco da Companhia é maioritariamente composto por bailarinos portugueses.

Desde Março de 1996 a direcção artística é da responsabilidade da professora brasileira Iracily Cardoso. Sem prejuízo da orientação preexistente, o repertório do Ballet Gulbenkian tem incorporado outras linguagens coreográficas, sempre preservando a actualização, diversidade e aposta em obras que possam explorar as características específicas deste conjunto de bailarinos experiente, versátil e maduro. Entre os coreógrafos a quem o Ballet Gulbenkian tem confiado, ao longo dos mais de trinta anos da sua existência, a criação de novos trabalhos, destacam-se três portugueses, quer pelo número de bailados coreografados quer pela importância tida no desenvolvimento da identidade e estilo da Companhia: Carlos Trincheiras, Vasco Wellenkamp e Olga Roriz. A par deles, e pela assiduidade com que têm colaborado nos anos mais recentes, caberá ainda referir os nomes de Paulo Ribeiro e Rui Horta. No que se refere a coreógrafos estrangeiros de renome internacional, John Buttler, Lar Lubovitch, Birgit Cullberg, Hans Van Manen, Maurice Béjart, Christopher Bruce, Louis Falco, Jirí Kylián, Nacho Duato, Paul Taylor, Mats Ek, Ohad Naharin, William Forsythe e Itzik Galili são alguns dos autores cujas obras têm sido dançadas pela companhia. Entretanto, consciente das suas responsabilidades no sentido de contribuir para a consolidação de uma arte de raiz portuguesa, o Ballet Gulbenkian tem contado, também, com a frequente e importante colaboração de compositores musicais e artistas plásticos portugueses. Desde 1982 diversos bailados do repertório foram gravados pela RTP, tendo alguns deles sido mostrados internacionalmente. Para além das habituais temporadas em Lisboa, o Ballet Gulbenkian efectua, anualmente, digressões por várias cidades

portuguesas. A nível internacional a Companhia foi chamada, desde a sua criação, a actuar, com reconhecido êxito, em metrópoles como Londres, Paris, Nova Iorque, Bruxelas, Amesterdão, Madrid e São Paulo, e festivais internacionais em Wiesbaden, Cannes, Aix-en-Provence, Taormina, Lodz, Turim (TorinoDanza), Budapeste, Innsbruck, Memphis (EUA), Macau e Bregenz, bem como noutras cidades europeias e africanas. Em Julho último efectuou uma digressão de três semanas pelo Brasil, actuando nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Joinville e Salvador. [2000] Fonte: Programa de sala BG Programa 2 Temporada 2000/2001

- Iracity Cardoso: nasceu em São Paulo onde começou a estudar dança na Escola Municipal de Bailado, dirigida por Marília Franco e Vaslav Veltchek. Prosseguiu a sua formação artística com Tatiana Leskova, Ismael Guiser, Gilberto Mota, Lennie Dale, Renée Gumiel e Yoshi Morimoto. Em 1965, viaja pela primeira vez até à Europa, dançando na Ópera de Marselha, Staats Theater Bonn e Stadt Theater Kalrsruhe. Regressa ao Brasil, participa no espectáculo Dança Viva, com coreografia de António C. Cardoso e Marilena Ansaldi, e integra o Grupo Coreográfico Afirmção, dirigido por Ismael Guiser, Marika Gidale e Adi Ador. Entre 1972 e 74 trabalha como bailarina e professora no Ballet Stagium, primeira companhia independente de São Paulo. A partir de 1974, e até 1980, a convite de António C. Cardoso, assume os cargos de assistente da direcção, ensaiadora e bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo. Entre 1980 e 88, Oscar Araiz convida-a para sua assistente e bailarina solista no Ballet do Grande Teatro de Genebra. Participa nas gravações, para a Télévision Suisse-Romande, das obras mais importantes coreografadas por Araiz e realiza digressões por toda a Europa, América do Sul, China e Rússia. Remonta bailados de Araiz para companhias como o Ballet da Cidade de São Paulo (Brasil), Teatro Colon de Buenos Aires (Argentina), Maggio Fiorentino (Itália), Óperas de Berlim e Wiesbaden (Alemanha), Ballet du Rhin e Ballet Nacional de Nancy (França), Ballet Nacional da Finlândia (Finlândia) e Ballet Nacional Chileno (Chile). Entre 1988 e 93, Iracity Cardoso desempenha as funções de co-directora do Ballet do Grande Teatro de Genebra, sendo assistente de coreógrafos como Christopher Bruce, Rudi Dantzig, Mats Ek, Jirí Kylián e Vasco Wellenkamp, entre outros. A convite de Christopher Bruce remonta o bailado Rooster, por ele criado para o Ballet do Grande Teatro

de Genebra, em companhias como o London Contemporary Dance Theatre e o Ballet Rambert, em Inglaterra, e o Houston Ballet nos Estados Unidos. Em 1994, assume uma carreira independente. Nessa condição, é convidada a remontar diversas obras do repertório do Ballet de Genève, e colabora com o Theaterhaus de Estugarda, como Mestre de Bailado na obra Othello, de Ismael Ivo e Hans Kresnick. Em Março de 1996, a convite da Fundação Calouste Gulbenkian, assume o cargo de Directora Artística do Ballet Gulbenkian. [2000] Fonte: [www.musica.gulbenkian.pt](http://www.musica.gulbenkian.pt)

#### 15. Identificação das partes que constituem a obra:

- Coreografia
- Cenário: caixa de madeira (3,73m largura: 3,14m altura:2,02 profundidade), réplica de um dos grandes módulos de madeira que se destacam na parede interior do Grande Auditório da FG, com rodas (Objecto inexistente, material reciclado pelos serviços da FCG. Desenhos, esquema de movimentação em cena, planta em *autocade* e anotações, encontram-se no arquivo da FCC, no arquivo pessoal da coreógrafa e no do cenógrafo).
- Figurinos: reproduções adaptadas ao movimento de fardas utilizadas pelos diversos funcionários da FCG, a saber, segurança (SOV transformado em LOV), 3 jardineiros (2 batas e calças verdes, 1 macacão verde), funcionária de catering (EUREST com colete, camisa e saia), 2 arrumadores de carros na garagem (bata laranja e calças de sarja), técnico de palco (todo de preto). Ainda um capote de palha e cajado de pastor, um “fato serpentina”, um fato da segurança em versão sofisticada, uma tina de areia que no corpo molhado de uma bailarina veste a “mulher croquete” e uma trepadeira que se aplica no fato de jardineiro para fazer o jardineiro invadido pelas trepadeiras. (figurinos devolvidos ao autor)
- Luz: Planta com implementação de desenho de luz e cena e *storyboard* (31 páginas, uma por cada efeito) do desenho de luz (arquivo FG/BG),
- Adereços: 8 tabuletas com os nomes dos bailarinos, 2 microfones de pé (um virado para baixo), caixa (para ter uma pessoa lá dentro), 6 folhas de papel A4, casaco (como peça de roupa), baralho de cartas, envelopes listados, tesoura, pinça, verdura, terra, cadeira, capote de palha de pastor, 6 baldes para terra + pulverizador, 8 micros de mesa (sem funcionar), 7 cadeiras castanhas (da Orquestra Gulbenkian), braço voador, garrafas plásticas, 2 alguidares plásticos com água morna, despertador,

balão de soro (pingo) e jarro de vidro, caixa de madeira com areia, cajado, microfone de mão, microfone de lapela, tina de água morna, rolo de papel de mãos, saco de fertilizante para terra (grande e vazio), objectos para servirem de rodas para “cadeira de rodas”, um ganso e dois galináceos embalsamados, ancinho, despertador. (localização desconhecida. Animais embalsamados foram devolvidos à Faculdade de Medicina Veterinária de Lisboa)

- Banda sonora: registo utilizado em espectáculo (arquivo FG/BG)

## **16. Inventariação**

- Bibliografia de referência
- Palavras-chave: Ballet Gulbenkian, *como rebolar alegremente sobre um vazio interior*, Programa III, Temporada 2000-2001, Vera Mantero
- Autoria e data de inventariação/ actualização: Vera Santos, Outubro 2011

### Para uma crítica da dança como património

Uma das questões que uma análise crítica coloca sobre um objecto artístico, é a pertinência deste no contexto da sua apresentação. Relativamente a “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, os textos publicados na imprensa por ocasião da estreia são genericamente unânimes nos aspectos abordados, no que respeita à relação com as outras peças do programa em que é apresentado, às características do trabalho da coreógrafa e ao ambiente da peça em geral<sup>61</sup>. No quadro de uma avaliação que reflecte o valor patrimonial do objecto, a questão passa pela identificação das características que o arrolam como parte de um todo, seja o conjunto de um reportório (do BG, neste caso), seja o da obra do seu autor. Os factos até à data da estreia não são diferentes, ontem ou hoje, no entanto, a distância temporal e os acontecimentos posteriores permitem uma visão inédita do todo e será nesse contexto que a releitura do objecto permitirá consolidar o seu valor como património.

Não fosse a escolha da obra em análise já à partida enquadrada no reportório do BG, teríamos de qualquer forma de partir desta contextualização, uma vez que a companhia e a Fundação Gulbenkian (sede do BG) fazem parte dos contextos compreensivos da sua criação, acabando por isso por ser matéria de trabalho.

Apesar da promissora passagem dos *Ballets Russes* por Lisboa na temporada 1917-18 (oito anos depois do seu advento em Paris e que fez furor no meio Futurista Português), a dança em Portugal no início do séc. XX estava ainda muito ligada aos *intermezos* da ópera, que fazia grande sucesso no Teatro S. Carlos, em Lisboa. O ensino técnico baseava-se no ritmo e na teatralidade necessária a essa função dos corpos de baile, pese embora o papel de alguns mestres da época na formação daqueles que viriam a mudar este cenário. Em 1940, por iniciativa de António Ferro, secretário da Propaganda Nacional, e para dar corpo à chamada “política do espírito”<sup>62</sup> do Estado Novo, é criado

---

<sup>61</sup> Os referidos textos, que constituem eles próprios fontes documentais da recepção do espectáculo, foram consultados no arquivo BG/FG, estão indicados na ficha de inventário da peça (Capítulo II; 2.2; p.42-43) e as respectivas citações são feitas ao longo deste Capítulo III.

<sup>62</sup> “E quando a dança nasceu, rito ou oferenda religiosa, pouco mais era do que imperceptível ondular de braços, do que leve brisa espiritual... Os bailados portugueses «Verde-Gaio», assim classificados por facilidade de expressão, são, acima de tudo, imagens movediças da sensibilidade de um povo essencialmente lírico, pinceladas do sol, ou românticas dedadas do luar nas nossas paredes claras. Em «Verde-Gaio» não é o corpo da terra lusitana que dança,

o *Verde-Gaio*, com a ambição de se instituírem os «ballets russos portugueses», com grande sucesso na primeira década da sua existência. No entanto, apesar da qualidade dos músicos e artistas plásticos reunidos em torno do projecto propagandístico, em termos de dança, não passou de um grupo de *danças folclóricas teatralizadas*<sup>63</sup> que até à sua extinção em 1977 não conseguiu integrar na estética populista da sua génese, a preparação técnica necessária à sua reformulação. Revelou-se assim um projecto de cariz nacionalista que nada tinha a ver com a renovação da tradição russa herdada e respeitada pelos artistas que viram nos *Ballets Russos* de Diaghilev a possibilidade de independência da dança dos teatros imperiais.

Paralelamente à digressão do Verde-Gaio pelas antigas colónias portuguesas, sob a responsabilidade do Instituto da Alta Cultura, foi criado o Centro de Estudos de Bailado, fixado no Teatro Nacional de S. Carlos e dirigido por Anna Ivanova. Na RTP passam os primeiros programas sobre bailado, enquanto nos palcos de Lisboa actuaram as companhias London's Festival Ballet (de cujo elenco faziam parte Margot Fonteyn e Jorge Salavisa), Martha Graham Dance Company e Merce Cunningham Dance Company<sup>64</sup>. Este panorama revela o quão desestruturado era o tecido da dança em Portugal, descrito pela crítica de então como *inexistente*<sup>65</sup>,

Neste contexto, a Fundação Calouste Gulbenkian (cujos estatutos foram aprovados pelo Estado Português em 1956), laborando em áreas como a ciência/saúde, arte/cultura e educação, ao incorporar o Ballet Gulbenkian, assumiria um papel fundamental na divulgação, ensino, profissionalização e internacionalização da dança.

O Ballet Gulbenkian foi uma companhia de repertório integrada no Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian em 1965, por proposta da Dr.<sup>a</sup> Madalena Perdigão, então directora daquele Serviço. Nesta data a Fundação tomou a seu cargo a gestão administrativa e artística do Grupo Experimental de Ballet, um projecto que já suportava financeiramente através do Centro Português de Bailado. A companhia passaria a designar-se Grupo Gulbenkian de Bailado até à temporada de 1975-76, altura

---

mas o seu espírito... (Palavras com que o grupo foi apresentado em Barcelona, Madrid e Paris)” in FERRO, António – *Bailados Portugueses “Verde-Gaio” (1940-1950)*. Col. Política do Espírito. Edições SNI, Lisboa, 1950. Prefácio.

<sup>63</sup> “Criação de uma Companhia Nacional” por José Sasportes in SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto – *História da dança*. Col. Sínteses da Cultura Portuguesa - Europália 91 - Portugal. INCM; Lisboa, 1991. p.46 e seguintes.

<sup>64</sup> “... a reacção da imprensa foi de uma grande perplexidade e o público manifestou-se contraditoriamente: entre uma fervorosa aclamação e uma rejeição total.” (António Pinto Ribeiro) in SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto – *História da dança*. Col. Sínteses da Cultura Portuguesa - Europália 91 - Portugal. INCM; Lisboa, 1991. p.58

<sup>65</sup> “Para que aqui e agora houvesse crítica, era preciso, primeiro, que houvesse o resto! Isto é: o objecto da crítica, o público para ler e um corpo artístico sobre o qual exercer uma acção. Nascer o crítico antes de acontecer a arte, parece-me ser uma pretensão que ultrapassa todas as que habitualmente se atribuem à crítica.” (José Sasportes) in «O tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção» (Maio/ Junho de 1966), p. 208



em que adquiriu o nome definitivo, de *Ballet Gulbenkian*, que se manteve até à sua extinção, em 2005.

O agrupamento era então maioritariamente composto por estrangeiros que encantavam à sua passagem por Portugal, integrados em companhias (como a Ópera de Paris) que traziam espectáculos de ópera e bailado com música ao vivo. O objectivo do Ballet Gulbenkian seria a apresentação de reportório da dança tradicional e clássica europeia ao público português que, por falta de tradição (escola e prática artística) e apesar de várias tentativas, permanecia arredado do fenómeno da dança modernista que entretanto já irrompia.

À direcção artística do BG competia a escolha dos coreógrafos para desenvolverem novas criações ou remontagens de obras já estreadas internacionalmente com outras companhias, a programação das temporadas (com estreias e digressões) e a planificação do trabalho dos bailarinos, que era feita de acordo com o ritmo de três ou quatro programas por temporada (conforme a circulação de repertório se estendia mais ou menos à temporada seguinte). Nessa função, nos primeiros e nos últimos anos de existência do BG, estiveram coreógrafos que também fizeram criações para a companhia: entre 1965-69 e por sugestão do historiador de dança José Sasportes, esteve o escocês Walter Gore (1910-1979); por sugestão de Madalena Perdigão, seguiu-se o croata Milko Sparembek até 1975, quando no período conturbado pós *25 de Abril* foi deposto por uma comissão de bailarinos/coreógrafos do próprio BG (Carlos Trincêiras, Armando Jorge e Vasco Wellenkamp) que assumiram a gestão artística da companhia até 1977. O último coreógrafo a exercer este cargo foi Paulo Ribeiro, escolhido por concurso, foi director do BG entre 2003-05, nos derradeiros anos da companhia.

As restantes direcções foram assumidas por bailarinos com carreiras internacionais sem ligação ao BG. A direcção artística mais longa foi a de Jorge Salavisa, inicialmente convidado pela Administração para mestre de dança, que acabaria por conduzir artisticamente a companhia entre 1977-96. Este período permitiu solidificar as iniciativas introduzidas por Sparembek<sup>66</sup> e que continuavam a ser necessárias para a afirmação da dança em Portugal e do BG como uma companhia de reportório com visibilidade internacional. Nomeadamente através dos cursos profissionais que permitiram que passasse a ser maioritariamente constituída por bailarinos portugueses;

---

<sup>66</sup> Fundação Calouste Gulbenkian/ Ballet Gulbenkian – Notas Soltas: *Milko Sparembek: Duvidar Metodicamente* Ana Marques Gastão conversa com Milko Sparembek. 10.Mar.2003. Primeira de uma série de entrevistas publicadas ao longo da temporada 2002/2003 com algumas das figuras que assumiram a direcção artística do Ballet Gulbenkian. [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?Dn=db\\_notas\\_soltas\\_articles&sn=em\\_directo&rn=10](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?Dn=db_notas_soltas_articles&sn=em_directo&rn=10) [consultado em Out.2011]

os Estúdios Experimentais de Coreografia, promotores dos primeiros passos de alguns deles na criação coreográfica e no desenvolvimento de competências artísticas (a figura do *Iluminador* ou *Desenhador de luz* surge neste contexto); as digressões nacionais e internacionais (Europa, América, África e Ásia), e a colaboração com artistas plásticos portugueses.

Em 1977, por despacho governamental da então Secretaria de Estado da Cultura (que ao mesmo tempo determinou a extinção do *Verde-Gaio*), foi criada a *Companhia Nacional de Bailado*, ficando a cargo desta o repertório clássico e tradicional. Enquanto isso, sob a direcção artística de Jorge Salavisa, o BG assumiu-se como uma companhia de repertório moderno com obras de coreógrafos americanos e europeus então a trabalhar com companhias modernas, mas também (entre 1977-90) com as criações dos dois coreógrafos residentes que *espelhavam a personalidade do BG, aquilo que tinha de mais específico para apresentar, sobretudo em digressões internacionais*.<sup>67</sup> Foram eles Vasco Wellenkamp e Olga Roriz que enquanto bailarinos da companhia, deram os primeiros passos na criação, precisamente nos Estúdios Experimentais de Coreografia. Quanto ao arrojo da programação, e segundo o próprio Jorge Salavisa<sup>68</sup>, não se pode ignorar a escala de uma Fundação cujo Auditório principal onde se estreava cada novo programa era constituído por 1300 lugares. Jorge Salavisa destaca aquele que foi o primeiro espectáculo de teatro-dança<sup>69</sup> em Portugal e onde várias áreas artísticas se encontraram, referindo-se a “Só longe daqui - Uma fantasia para cisnes, leopardos... e outros animais domésticos.” (1984) de Vasco Wellenkamp, música original e colagens de Constança Capdeville, encenação e guião de Ricardo Pais, figurinos e espaço cénico de António Lagarto e textos de Al-Berto.

A par deste momento na vida do BG, surgiu outra iniciativa da Fundação determinante para o desenvolvimento do tecido de artistas, pequenas companhias e projectos de dança que foram emergindo. A impulsionadora foi novamente a Dra. Madalena Perdigão, que entretanto deixara a direcção do Serviço de Música, ao organizar a primeira edição dos

---

<sup>67</sup> Cf. Anexo III. a) Transcrição de entrevista de Carlos de Pontes Leça que enquanto Assistente de direcção e depois Director-Adjunto do Serviço de Música, entre Outubro de 1974 e Setembro de 2004 manteve funções de Gestão administrativa do BG com competência delegada pelo Director do Serviço de Música.

<sup>68</sup> Fundação Calouste Gulbenkian/ Ballet Gulbenkian – Notas Soltas: *Um Passado sempre Presente - Director Artístico do Ballet Gulbenkian durante 19 anos, Jorge Salavisa fala com Ana Marques Gastão sobre a sua passagem por esta companhia de dança*. (12.Mar.2003) In [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?Dn=db\\_notas\\_soltas\\_articles&sn=ballet\\_pt&rn=9](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?Dn=db_notas_soltas_articles&sn=ballet_pt&rn=9) [consultado em Outubro de 2011]

<sup>69</sup> Em 1973 a coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) era convidada para a então criada Wuppertaler Tanztheater (Alemanha), companhia onde acabaria por romper com as formas tradicionais da dança, introduzindo elementos de realismo teatral, chamados “não-dança”. Ao empregar em palco expressões da vida como correr, gritar, cantar, chorar, a repetição exaustiva de movimentos, os gestos quotidianos, o humor, a tristeza, a violência, etc., definia a corrente teatro-dança que viria a ser disseminada na Europa e nos Estados Unidos.

Encontros ACARTE, que consistiam numa programação de dança alternativa e à escala da sala polivalente do então inaugurado Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

A programação era feita de acolhimento de espectáculos, mas também de produções próprias, que desafiavam os coreógrafos em início de carreira como foi o caso de Vera Mantero, quando acabara de deixar o BG para se dedicar à sua carreira independente. Em 1989, o ACARTE convidou-a a integrar, com os coreógrafos franceses Michel Kelemenis e Daniel Larrieu, o programa «Solos a Nijinsky», uma homenagem ao carismático coreógrafo dos *Ballets Russes*, em que participou com a criação “Uma rosa de músculos” e que lhe valeu o *Prémio Sete para Melhor Coreografia*, em 1990. O Serviço ACARTE (que terminou em 2003) foi também responsável pela edição de livros e catálogos sobre dança, bem como pela realização de seminários e colóquios. É neste âmbito que em 1989 se realiza o Seminário *A crítica e as artes do corpo* e em 1990 o Colóquio sobre a *Nova Dança Portuguesa*<sup>70</sup>, promovido pelo Forum Dança. Estas iniciativas viriam a dinamizar o alargamento das perspectivas sobre a dança contemporânea para lá dos circuitos das companhias de reportório. Um período testemunhado pela crítica que ganhava espaço na imprensa diária, no jornal *Expresso*, com as colaborações de Gil Mendo e de António Pinto Ribeiro e também no *Público* com Maria José Fazenda.

Voltando ao percurso da direcção artística do BG, entre 1996-2003, esteve a cargo da ex-bailarina brasileira, a professora Iracity Cardoso que sabendo das intenções de saída do então director, Jorge Salavisa, apresentou à Administração da Fundação Gulbenkian a sua candidatura ao cargo. Entre 1988-1993 fora co-directora do Grand Ballet de Genève, e nesta função manteve uma relação estreita com o BG (sendo dessa altura a estreia de “*Perpetuum*”, a peça em reposição no programa de estreia de “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”).

Nesta altura, o funcionamento da companhia estava perfeitamente articulado e a sua dinâmica imprimia um ritmo de trabalho exigente a toda a estrutura, desde a direcção, que delineava a programação, à produção, que a contratualizava, passando por todos os elementos envolvidos (bailarinos, criadores, serviços de apoio e entidades parceiras)<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> De acordo com António Pinto Ribeiro, este movimento surge entre 1985-90, protagonizado por artistas (bailarinos, coreógrafos, músicos, encenadores, figurinistas) que à margem do BG (e alguns deles tendo passado por lá), propunham *uma nova linguagem coreográfica*. in SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto – *História da dança*. Col. Sínteses da Cultura Portuguesa - Europa 91 - Portugal. INCM; Lisboa, 1991, p.80 e seguintes.

<sup>71</sup> Anexo III. b) Transcrição da entrevista de Isabel Ayres

O trabalho de Iracity Cardoso foi herdeiro da marca estruturante da direcção anterior e procurou dar-lhe continuidade na abertura à contemporaneidade.

Neste contexto, surge o programa III da temporada 2000/2001 com peças de Vera Mantero e Né Barros, duas coreógrafas portuguesas, uma de Lisboa e outra do Porto, ambas com passagem pelos EUA durante a sua formação, nos anos 80, mas com percursos e linguagens diferentes desde então. Vera Mantero seguiu a sua carreira de coreógrafa independente (desde 2002 associada à estrutura de produção *O Rumo do Fumo*) e Né Barros como coreógrafa residente do *Balletteatro*, companhia de que foi co-fundadora em 1983. De alguma forma, este programa, ao incluir a obra destas coreógrafas ao lado da peça de reportório do BG, reflectiu o quadro da criação coreográfica da época em Portugal: a coexistência entre a produção de autores independentes, das companhias de autor e das companhias de reportório instituídas.

Por outro lado, se o percurso do autor também é parte do enquadramento da obra, no caso de Vera Mantero, ele está também ligado ao BG, onde iniciou a sua carreira como bailarina e de coreógrafa. Façamos por isso também uma passagem por esse trajecto, que traduz ao seu modo um pouco da dinâmica da companhia e da experiência que potenciava nos seus bailarinos.

Vera Mantero nasceu em Lisboa, em 1966, e entre 1976-84 fez formação clássica no estúdio de Anna Mascolo (com quem, em 1958, Jorge Salavisa iniciara os seus estudos em dança<sup>72</sup>). No final dos anos 70 viu os primeiros espectáculos do BG, em 1984 entrou como estagiária para a companhia e na temporada 1987/88 já era solista. Durante cinco anos teve contacto com técnicas de dança clássica e moderna com os mestres da companhia e dançou em digressões nacionais e internacionais peças de diferentes coreógrafos (Christopher Bruce, Louis Falco, Hans van Manen, Olga Roriz, Vasco Wellenkamp, entre outros). Também durante esse período, no âmbito dos Estúdios Experimentais de Coreografia do BG, revelou a sua aptidão para a composição coreográfica, com a criação de “Ponto de interrogação” (1987) uma - peça influenciada pelo trabalho de Trisha Brown, coreógrafa americana de quem a FG apresentara nesse ano uma retrospectiva -, “Os territórios” (1988) e “As quatro fadinhas do Apocalipse”

---

<sup>72</sup> Jorge Salavisa entrevistado por Vanda Marques para o *Jornal i on-line* (edição de 23.Set. 2011) a propósito da estreia do documentário sobre a sua carreira “Jorge Salavisa - Keep Going” de Marco Martins <http://www.ionline.pt/conteudo/151332-jorge-salavisa-aos-71-anos-acho-que-e-uma-bo-a-altura-dizer-nao-estou-fazer-nada> [consultado em Out.2011]

(1989). Em 1989, Vera Mantero, que entretanto já fazia as suas incursões em circuitos alternativos, opta por sair do BG e vai para Nova York durante um ano. Passando pelo estúdio de Merce Cunningham e de outros coreógrafos, contacta com o trabalho de *release*, voz, improvisação, composição, abandonando definitivamente a técnica clássica. Esta coreógrafa faria então parte da chamada *Nova Dança Portuguesa*, que na segunda metade da década de 1980 se afirmava de autor e contemporânea da dança que na mesma altura se produzia noutros países da Europa<sup>73</sup>. Entre 1991-93 viveu em França onde fica ligada a vários projectos de improvisação. Volta a coreografar para o BG em 1996, a convite de Jorge Salavisa, sendo uma das coreógrafas de “Quatro Árias de Ópera”, em co-autoria com João Fiadeiro, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro, tendo as quatro pequenas peças em comum, quatro árias de ópera<sup>74</sup> e o cenário de Siza Vieira. Entretanto envolve-se em projectos internacionais de improvisação e a partir de 2000 realiza trabalhos a partir da voz (concertos, bandas sonoras) e também em cinema. A sua última criação para o BG foi precisamente a convite de Iracema Cardoso, “*como rebolar alegremente sobre um vazio interior*” (2001).

Em 2008 comemorou 20 anos de carreira e no ano seguinte recebeu o *Prémio Gulbenkian Arte* pela sua carreira como criadora e intérprete. Continua a desenvolver o seu trabalho de forma pensante e abrangente sobre o que é a matéria da dança e nas relações que estabelece com os vários fazeres artísticos e actantes na consciência da realidade.

*Para ela a dança não é um dado adquirido, acredita que quanto menos o adquirir mais próxima estará dela, usa a dança e o trabalho performativo para perceber aquilo que necessita de perceber, vê cada vez menos sentido num performer especializado (um bailarino ou um actor ou um cantor ou um músico) e cada vez mais sentido num performer especializadamente total, vê a vida como um fenómeno terrivelmente rico e complicado e o trabalho como uma luta contínua contra o empobrecimento do espírito, o seu e o dos outros, luta que considera essencial neste ponto da história.*<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> “Assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia, das quais se destacam o ser esta dança uma dança rebelde e iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação.” (António Pinto Ribeiro) in SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto – *História da dança*. Col. Sínteses da Cultura Portuguesa - Europália 91 - Portugal. INCM; Lisboa, 1991, p. 83

<sup>74</sup> Vera Mantero escolheu “*Vedrai, carino*” do 2º acto de D. Giovanni (Mozart)

<sup>75</sup> Biografia da artista em <http://www.orumodofumo.com/artists/bio.short.php?artistID=3> [consultada em Outubro de 2011]

Feito este quadro debruçemo-nos então sobre a peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” ou *CRASUVI*, como era designada internamente pela equipa criativa. Trata-se de uma criação coreográfica de Vera Mantero para o Ballet Gulbenkian (BG), em co-autoria com os oito bailarinos que a interpretam (Mayra Becker, Leonardo Centi, Josep Humet, Hillel Kogan, Cláudia Nóvoa, Carlos Prado, Sandra Rosado e Teresa Alves da Silva), com figurinos e cenografia de André Guedes, música original de Nuno Rebelo (incluindo a participação da coreógrafa, do violoncelista Ulrich Mitzlaff e com poemas de António Franco Alexandre) e desenho de luz de Jorge Ribeiro. Foi estreada no Grande Auditório da Fundação Gulbenkian, em Março de 2001, na abertura do Programa III da temporada 2000/2001<sup>76</sup> e no mesmo mês apresentada pela última vez, no Grande Auditório do Europarque em Santa Maria da Feira. Na tradição de programação da companhia, esta criação surgiu por convite da direcção artística, então a cargo da professora Iracity Cardoso. Do mesmo programa faziam também parte “Exo” de Né Barros (outra estreia absoluta) e “Perpetuum” de Ohad Naharin (obra de 1992; no reportório do BG desde 1999).

A estranheza da leitura de texto sobre Robert Ellis Dunn no lugar da sinopse da peça é análoga à visão dos bailarinos do BG em palco. Nem o texto é uma sinopse comum nem a forma como agem é usual.

Uma descrição possível do que acontece ao longo dos 35’ de duração da peça é a inquietação permanente. Seja pelas imagens suspensas - logo no início, o grande bloco de madeira amolgado indiciando um acidente e cuja origem misteriosa a iluminação adensa –, seja pelas acções que descontinuum qualquer sentido de leitura – como a queda anunciada de um braço no meio do palco.

Uma das imagens que se guarda do espectáculo é a parafernália de objectos que são levados à cena (saco de fertilizante de terra, enxada, jarro de vidro, caixa de cartão, microfones de mesa, de mão e de pé, cadeiras, tabuletas com os nomes dos bailarinos, folhas de papel, envelopes listados, tesoura, pinça, braço de plástico, garrafas plásticas, baralho de cartas, alguidares plásticos com água, baldes, terra, verduras, despertador).

Assiste-se a um desfilar de personagens (jardineiros, funcionários de refeitório, seguranças, operadores dos bastidores de palco, arrumadores do parque de estacionamento, “mulher ridícula”, “mulher croquete”, “cientista”, pastor) com uma dimensão surreal e solitária, que esporadicamente se relacionam. A estranheza dos figurinos que identificam funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian resulta não

---

<sup>76</sup> Anexo IV w) Programa de sala do Programa III da temporada 2000/2001 (documento do arquivo FG/BG)

tanto na referência literal, mas num ambiente desconcertante de corpos que se movimentam numa especialidade diferente da que aquelas roupas permitem (por isso foram devidamente adaptadas). A luz presente pela cor e pelas demarcações do espaço contribui para um ambiente festivo (por vezes carnavalesco) que se contrapõe à intimidade do som (voz de Vera Mantero, ora sussurrante, ora ronronante, ora jazzística em composições para piano, violoncelo, guitarra e poesia). As situações evoluem a partir de um volume de madeira amolgado (como se tivesse caído em palco) e que reproduz um módulo da parede do Grande Auditório Gulbenkian (leitura reforçada pelas palavras do cenógrafo André Guedes no programa de sala). Referência que não seria senão apreendida por quem fosse atento e conhecedor do edifício ou estivesse no local onde pudesse constatá-lo - é de considerar que este mesmo programa foi também apresentado no Grande Auditório do Europarque em Santa Maria da Feira.

A peça começa com a cantilena de uma contagem até 100 e depois o tempo continua a ser medido pela goteira de água a cair da teia num jarro de vidro no chão. A sensação mais forte é de constante movimento, implícito no próprio cenário, que inclui uma cortina esvoaçante na lateral direita do palco, que obriga os bailarinos a enredarem-se nela sempre que entram ou saem em cena, e com a deslocação do referido bloco de madeira da esquerda para a direita de cena - tudo parece determinar a duração da peça. Por contraste, um ganso e dois galináceos embalsamados, permanecem fixos no espaço. O último sobressalto é a saída de uma caixa de cartão (apenas neste momento se vêem as pernas de uma pessoa lá dentro) que esteve imóvel o tempo todo em palco.

Neste ambiente, os bailarinos falam, produzem ruídos, cantam em coro, fazem coreografias em conjunto, em solos e em duetos e interagem com os objectos. A narrativa é a da “gata Natacha<sup>77</sup>” trazida pela voz de Vera Mantero (que assim se integra no elenco da peça<sup>78</sup>) que *reconhece, estranha e interroga-se*.

Recordemos que o objecto em causa se compõe de substância material e de substância imaterial. Ou seja, se nos referirmos ao conjunto das obras do reportório do BG, estaremos a referir-nos a um conjunto de títulos de peças, perto de mil, com uma ordem cronológica no período de 40 anos, com nomes (centenas) de pessoas envolvidas e eventualmente, com registos de imagens identificadas, sinopses e algumas notas na imprensa. Contudo, o objecto coreográfico escapa a tudo isso, desaparecendo, primeiro

---

<sup>77</sup> Anexo IV p) “Natacha 2 e 4” transcrição de excertos da banda sonora da peça (a partir dos registos áudio do arquivo da FG)

<sup>78</sup> Anexos III. c) e III. f) Transcrições das entrevistas de Vera Mantero e de Nuno Rebelo respectivamente.

aos olhos do público (quando este acredita que algo está a surgir à sua frente) e mais tarde, quando do corpo do bailarino se apaga a memória da coreografia. A matéria de património da dança é neste sentido, uma substância de acção do tempo sobre o movimento, sem o corpo. É essa matéria de existência breve e perecível que aqui se convoca, pelo reconhecimento desse espectro que paira nos arquivos e na memória pessoal interagindo com a luz dos dias hoje.

De acordo com o programa de sala, “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” é dedicada a Robert Ellis Dunn (1928-5 de Julho de 1996), proeminente professor de composição/improvisação norte-americano. Foi aluno de Jon Cage e por iniciativa deste, trabalhou no estúdio de Merce Cunningham. Revolucionou a forma como se ensinava coreografia e recusou até o próprio ensino do Cage, por quem foi tão influenciado. Pelas suas aulas passou a geração de bailarinos protagonistas da dança pós-moderna americana (Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, entre outros) que constituíram o grupo informal da Judson Church (1962-64). Esta referência no programa, segundo a coreógrafa, coloca a peça em relação com o BG no momento em que este se desligou da história da dança<sup>79</sup>. Em 1965 em Portugal não haveria condições para o BG, que então surgia, absorver a influência da dança pós-moderna americana que também se definia. No entanto, no final dos anos 80, ela chega a coreógrafos que aderem a essa abertura a uma nova dança que sai dos cânones do moderno. Precisamente em 1989, Vera Mantero sai do BG para seguir o seu trabalho, assente na improvisação. Este ponto da história que separou a coreógrafa do BG<sup>80</sup> seria precisamente o tema de ligação em 2001, quando Vera Mantero se propõe trazer a história que então passou para dentro da companhia.

A coreógrafa, juntamente com o cenógrafo e figurinista da peça, procurou identificar o momento em que o BG se teria desligado do curso da história, investigaram o histórico, viram registos vídeo do repertório; ela realizou *entrevistas aos antigos* bailarinos, de um tempo de que ela própria tinha memória de existirem “vontades”, “perspectivas” e “sonhos” sobre um caminho a seguir. É neste processo que identificam a peça de 1984 “Só longe daqui...” (designação para o título original “Só longe daqui - Uma fantasia

---

<sup>79</sup> Anexo III. c) Transcrição de entrevista de Vera Mantero.

<sup>80</sup> “Vera Mantero: A alegria de rebolar sobre um vazio interior” Vera Mantero e André Guedes entrevistados por Cláudia Galhós. NetParque, edição online na semana de estreia de *CRASUVI* [accedida em papel no arquivo da FG, em Maio 2011]



para cisnes, leopardos... e outros animais domésticos.”<sup>81</sup>) de Vasco Wellemcamp, com música original de Constança Capdeville.

Entre estas peças, encontram-se alguns paralelos, nomeadamente na utilização de poesia na banda sonora (no que respeita às características dos poetas escolhidos, da forma como são ditos e no tom implícito dos versos que são ditos “só longe daqui” / “és quase alguém”); nos animais referidos ironicamente num título e ironicamente observadores noutro cenário; e nas características de dança-teatro / teatro-dança<sup>82</sup> inequívocas na imagem destas peças.

Das entrevistas, a coreógrafa levou para o estúdio a ideia de “sonhos e desejos” de onde surgiram: a dança irlandesa de Hillel Kogan<sup>83</sup> e a sua orquestra (em que dirige os outros bailarinos que orquestradamente dizem um texto de Edgar Morin enquanto se sentam e levantam das cadeiras da Orquestra Gulbenkian), a oração e o capote de Carlos Prado<sup>84</sup> que queria falar árabe e ser pastor e jardineiro, e o tom de cantor de ópera com que Leonardo Centi inspecciona as *cartas de amor ridículas* de Fernando Pessoa. A escrita automática foi um instrumento de trabalho bastante utilizado no processo e que surpreendeu os bailarinos, pouco familiarizados com essa prática<sup>85</sup>. Há situações na peça que são resultantes desses escritos, por movimento dos bailarinos, interpretados também pelos figurinos<sup>86</sup> e pelos adereços<sup>87</sup>, assim como outras resultam de matérias/referências pessoais que foram levados para o estúdio pelos intérpretes (contos infantis e lenga-lengas – “*pastor, pastorinho*”<sup>88</sup>, “*genipapo*” - a Bíblia, Fernando Pessoa, Edgar Morin, Francesca Woodman).

Da mesma forma, a improvisação (outro método na pesquisa de material para a composição<sup>89</sup>) permitiu àqueles corpos extravasar uma interioridade que normalmente não era convocada no trabalho da companhia. Com estes mecanismos, Vera Mantero abriu portas para que os bailarinos entrassem na criação com a sua intimidade. Esse

---

<sup>81</sup> Registo vídeo constante no arquivo da FG/BG [consultado em Agosto de 2011]

<sup>82</sup> Anexo III. c) Transcrição de entrevista de Vera Mantero.

<sup>83</sup> Anexo IV u) “Temáticas Hillel” (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>84</sup> Anexo IV v) “Temáticas Carlos!” (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>85</sup> Anexo III. e) Transcrição de entrevista de Cláudia Nóvoa.

<sup>86</sup> Anexo IV q) desenho de figurinos (documento do arquivo pessoal de André Guedes) para uma cena resultante de texto de escrita livre Anexos IV r) versão original escrita no dia em que foram tiradas as fotos para o programa, de acordo com anotações da coreógrafa (documento do arquivo da Cláudia Nóvoa) e versão final dactilografada (documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

<sup>87</sup> Caso do “braço voador” que resulta da frase “*caiu-me um braço!*” dita pela Sandra Rosado.

<sup>88</sup> Anexo IV t) excerto de fax enviado por Cláudia Nóvoa a Vera Mantero num período prévio ao trabalho em estúdio, em que a coreógrafa lhes pedira que fossem escrevendo sobre o que gostariam de falar. Este acabaria por ser o primeiro texto a ser dito na peça pela bailarina. (documento presente nos arquivos pessoais de Cláudia Nóvoa e que no de Vera Mantero, dada a natureza do papel de fax, se encontra ilegível)

<sup>89</sup> Patente em diversas anotações de gravações de ensaios manuscritas pela coreógrafa (documentos no seu arquivo pessoal)

trabalho, realizado durante cerca de seis semanas no estúdio do BG (retratado na imagem da capa deste trabalho), impôs-se às condições adversas<sup>90</sup> do espaço sem privacidade. Uma das propostas de improvisação da coreógrafa foi uma “*dança do vazio*”, “*interior*”, especificou<sup>91</sup> para que não se tratasse de um vazio *de nada*. Desta proposta resultaram pequenas sequências individuais que surgem no espectáculo, como é o caso da “dança do vazio da Cláudia, muito mexida mas um vazio”<sup>92</sup> no início do espectáculo.

O tema do *vazio* surge com a ideia de interior e exterior<sup>93</sup>. Curiosamente, o ponto de partida para a peça “Exo” de Né Barros, estreada no mesmo programa, seria a ideia de passagem entre o interior e o exterior, tratado, de resto, de uma forma bastante mais centrada no corpo orgânico.

No método de trabalho de Vera Mantero, as propostas, as ferramentas de exploração, a selecção e o tratamento dos materiais e a composição, passam pelo crivo do seu questionamento artístico e pessoal, que propõe também ao conjunto de pessoas com quem trabalha. Assim se processou a colaboração<sup>94</sup> com a restante equipa criativa (André Guedes, Nuno Rebelo e Jorge Ribeiro). Neste processo de criação de apenas aproximadamente, um mês e meio, até à semana de trabalho em palco onde surgiu a criação da luz, Vera Mantero foi disciplinada e rigorosa no que respeita às regras da própria companhia e ao seu método de trabalho. O seu dossier pessoal é um verdadeiro manual da criação (de acesso apenas dificultado por alguma ilegibilidade dos seus manuscritos). De qualquer forma, é possível refazer todo o processo e sem dúvida consiste num testemunho de vida dos bailarinos envolvidos (e dela própria, já que também realizava muitas das propostas que formulou). Na parte final do dossier aparece um conjunto de documentos separados segundo a sua lógica organizacional e cujos separadores reflectem a sua estrutura mental na estruturação dos aspectos que considera essenciais: estrutura, forma, movimento, ensaios, temáticas, sonhos, textos conteúdo, textos fonéticos e sons. Segundo Vera Mantero, “80 por cento desta criação é feita por eles”<sup>95</sup> e de tal forma está ligada os bailarinos - que escolheu e entrevistou<sup>96</sup> ainda antes

---

<sup>90</sup> Anexo III. c) Transcrição de entrevista de Vera Mantero e documentado no registo vídeo de ensaio do dia 5.Jan.2001 presente no arquivo pessoal da coreógrafa.

<sup>91</sup> *Idem*

<sup>92</sup> De acordo com anotação integrante de documento do dossier pessoal da coreógrafa e que explicou durante a sua entrevista.

<sup>93</sup> “Do absurdo ao que nos é exterior” por Ana Marques Gastão. Diário de Notícias, versão online de 21.Mar.2001 [accedida em papel no arquivo da FG, em Maio 2011]

<sup>94</sup> Cf. Anexos III. d), III. f) e III. i).

<sup>95</sup> “O que viveríamos se pudéssemos” por Lucinda Canelas. Público, edição online de 21.Mar.2001 [accedida em papel no arquivo da FG, em Maio 2011]

de começar a trabalhar em estúdio - que a sua reposição com outros intérpretes, implicaria uma recriação<sup>97</sup>, com nova aplicação do método a transmitir pela coreógrafa. Neste sentido, “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” falha como criação para uma companhia de reportório como o BG, cuja dinâmica pressupunha a circulação de obras independentemente do elenco disponível. Ou seja, numa programação posterior à estreia (onde já normalmente existia um segundo elenco capaz de assegurar uma eventual necessidade), a reposição da peça, assegurada pelo ensaiador, era feita de acordo com o elenco disponível. Nesta *subtil falha* reside a sua grandeza, na medida em que interpreta verdadeiramente o cruzamento entre o caminho da coreógrafa e o trajecto da companhia. Por seu lado, a direcção artística de Iracity Cardoso não pareceu interrogar-se sobre a pertinência do trabalho da coreógrafa, no convite que traria Vera Mantero de volta ao BG, desta feita na categoria de coreógrafa portuguesa.<sup>98</sup>

“como rebolar alegremente sobre um vazio interior” é assim uma criação que excede o BG na confirmação das opções de trabalho de Vera Mantero que, por sua vez, considera esta peça, como as que tem coreografado por encomenda, *menos de autor*<sup>99</sup> do que aquelas que surgem da sua iniciativa e em que define todas as condições (intérpretes, calendário, tema, etc.). Contudo, reconhece que em todas as criações, coloca sempre as suas questões artísticas e aplica os seus métodos. A estranheza foi a imagem mais veiculada da peça, até pelo tratamento dado pela imprensa ao programa em que foi apresentada.<sup>100</sup> O público assimilou-a, assim como a um certo desconforto<sup>101</sup>, e aplaudiu, uma parte pela coreógrafa, outra parte pelos bailarinos.<sup>102</sup>

Dez anos depois de “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, a dança continua como uma actividade volúvel (sempre foi sua característica). Há formação diversificada, aumentaram os espaços e os programas para a circulação das obras, editam-se mais livros, discos e dvd's, há mais públicos e aplicações, existem coreógrafos independentes, projectos transversais, companhias de autor e a Companhia Nacional de Bailado está a reformular-se, seguindo o exemplo do BG no que respeita à

---

<sup>96</sup> Anotações das entrevistas constam no arquivo pessoal da coreógrafa

<sup>97</sup> Anexo III. h) Transcrição de entrevista Vítor Garcia.

<sup>98</sup> “Iracity Cardoso: o elogio da diversidade” por Cláudia Galhós. NetParque, edição online de 29Nov.2001 [acedida em papel no arquivo da FG, em Maio 2011]

<sup>99</sup> Cf. Anexo III. c) Transcrição da entrevista de Vera Mantero

<sup>100</sup> “Ballet Gulbenkian: três mundos de dança numa só noite” por Cláudia Galhós. NetParque, versão online de 22.Mar.2001 [acedida em papel no arquivo da FG em Maio 2011]

<sup>101</sup> “Pastor, pastorinho, onde vais sozinho” por Joaquim René.  
<http://www.oocities.org/tobiasmag/numero002/danca.htm> [consultado em Setembro de 2011]

<sup>102</sup> Anexo III. d) Transcrição da entrevista de André Guedes

dinamização do seu repertório. A crítica é esparsa, com menos espaço (e mais estrelinhas), menos dinâmica e menos expressiva.

Seis anos depois de “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, o BG desapareceu e começam a surgir as gerações que não tiveram contacto com a existência da companhia. Se é verdade que no corpo da dança portuguesa há essa memória ligada à história e a todas as pessoas que por lá passaram, no corpo do património cultural ela será esquecida se não for activada. Porque a dança é imaterial e física.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findo um percurso que para mim se revelou complexo e enriquecedor, algumas considerações de avaliação se impõem, nomeadamente quanto à real aplicação da proposta expressa nesta dissertação.

1. Foi do cruzamento de memórias (escritas, sonoras, gráficas e orais) que resultou uma análise crítica sobre uma peça que, passados 10 anos, seria difícil de lembrar através de qualquer um dos elementos isoladamente. Contudo, a análise prévia da documentação em arquivo (essa foi a ordem do processo de trabalho) permitiu a condução das entrevistas e a formulação de hipóteses a confirmar no confronto das respostas dos entrevistados. As entrevistas permitiram que muita da documentação fosse "explicada" nesses momentos de diálogo e a continuidade deste processo permitiria uma maior sistematização de toda a informação que neste trabalho não foi esgotada.

2. Talvez para o leitor o último capítulo, de análise crítica da obra em contexto, não reflecta de forma directa o carácter operativo da proposta teórica e metodológica que apresento nos dois primeiros capítulos, contudo este capítulo transmite conteúdos e viabiliza análises que não poderiam ter sido feitas sem a aplicação da metodologia proposta. Entre esta análise e o que foi escrito aquando da estreia, a diferença está na leitura histórica (e distanciada), na interpretação do processo e das questões artísticas à luz de olhares (também eles distanciados) e memórias cruzadas. Afinal, trata-se de uma crítica que confronta o património desprendido do corpo, resultante da dança que o animou.

*A ideia da perda é uma ideia vaga, que nos dá a certeza de estarmos vivos. Vamos criando uma memória, ao longo disto tudo, deste caminho. Ora, a memória é a prova dessa perda. Que é o que é a vida.*

**Al Berto**

Revista Ler (nº 5. Inverno de 1989)

## BIBLIOGRAFIA

### Teoria e crítica da Arte

ADORNO, Th. W. - *Experiência e criação artística*. Col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2003.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *O Plano de Imagem*. Ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1997.

ARGAN, G. C. - *Arte e Crítica de Arte*. Col. Teoria da Arte, nº 3. Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

BARTHES, Roland – *Ensaaios críticos*. Col. Signos, Edições 70, Lisboa, 1971.

BELTING, Hans – *L'histire de l'art est-elle finie?* Col. Folio essais, nº 494. Gallimard, Paris, 1989.

CABANNE, Pierre - *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Col. Debates, nº 200. Editora Perspectiva, SP, 2001.

ECO, Umberto – *A definição da arte*. Col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 1970.

HEIDEGGER, Martin – *A origem da obra de arte*. Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 2005.

MALRAUX, André - *Le Musée Imaginaire*. Folio, Paris, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Col. Passagens, nº9. Vega, Lisboa, 2006.

VENTURI, Leonello – *História da crítica da arte*. Col. Arte & Comunicação, Edições 70, Lisboa, 2007.

## **Dança e performance (teoria e história)**

ADSHEAD, Janet (ed.) – *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books, Londres, 1988.

AU, Susan - *Ballet and Modern Dance*. Col. World of art. Thames and Hudson, London, 2002.

BANES, Sally ; LUCCIONI, Denise (tradução de americano) – *Terpsichore en baskets, pos-moder dance*. Éditions Chiron / Centre national de la danse, Paris, 2002.

BERNARD, Michel - *De la création chorégraphique. Itinéraire d'une recherche: du corps au temps de la danse comme acte fondateur*. Col. Recherches, Centre National de la danse, Paris, 2001.

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. Martins Fontes, São Paulo, 1987.

D'UDINE, Jean - *L'art et le geste* Librairies Félix Alcan et Guillaumin Réunies, Paris, 1910.

FAZENDA, Maria José - *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Ações* Celta Editora; Oeiras, 2007.

FERRO, António – *Bailados Portugueses “Verde-Gaio” (1940-1950)*. Col. Política do Espírito. Edições SNI, Lisboa, 1950.

FEUILLET, Raoul-Augur – *Choreographie: ou l'art de decrier la dance*. Broude Bross, Nova Iorque, 1968.

FRANKO, Mark - *Dance as Text - Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge University Press USA, 1993.

GIL, José – *Movimento total, o corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores, 2001.

GOLDBERG, Roselee – *A arte da performance, do Futurismo ao presente*. Orfeu Negro, Lisboa, 2007.



HORST, Louis e RUSSEL, Carroll – *Modern Dance Forms in relation to the other modern arts*. Princeton Book Company, Publishers, New Jersey, 1987.

KATZ, Helena - *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Forum internacional de dança Editorial, Belo Horizonte, 2005.

LOUPPE, Laurence – “*La danse ne meurt pas*”. In *L’écriture de la danse*. Bibliothèque-Musée de L’Opéra de Paris / Bibliothèque Nationale / Louis Vuitton, Paris, 1993.

LOUPPE, Laurence – *Danses tracées*. Dis Voir, Paris, 1990.

RIBEIRO, António Pinto – *Dança temporariamente contemporânea*. Vega, Lisboa, 1994.

RIBEIRO, António Pinto – *Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo*. Cotovia, Lisboa, 1997.

SASPORTES, José – *História da dança em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Edição do Serviço de Música, 1970.

SASPORTES, José e RIBEIRO, António Pinto – *História da dança*. Col. Sínteses da Cultura Portuguesa - Europália 91 - Portugal. INCM; Lisboa, 1991.

SASPORTES, José - *Pensar a dança*. Col. Arte e artistas. INCM. Vila da Maia, 1983

WOSIEN, Maria-Gabriele - *Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos*. Troim, S. Paulo, 2002.

### **Património e Memória**

BOURDIN, Alain – *Le Patrimoine Réinventé*. Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Edições 70, Lisboa, 2000.

CONNERTON, Paul – *Como as Sociedades Recordam*. Celta Editora, Oeiras, 1993.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio - *Conservación de Bienes Culturales*. Teoría, Historia, Principios y Normas. Ediciones Cátedra, Madrid, 2003 - 3ª ed.

SCHAER, Roland – *L'invention des musées*. Col. Découvertes Gallimard – Histoire. Gallimard /Réunion des Musées Nationaux, 1993.

GRAVARI-BARBAS, Maria ; GUICHARD-ANGUIS, Sylvie (dir.) - *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI siècle*. Press de L'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

### **Ficção**

BORGES, Jorge Luis - *Suaréz Miranda: Viajes de Varones Prudentes, Livro Quarto, Capítulo XIV, Lérida, 1658*. in *História Universal da Infâmia*. Edição Leya, Lisboa, 2009.

### **Edições periódicas**

Antropologia Portuguesa - *Contribuições para o Estudo da Antropologia Portuguesa*. Número sobre Práticas Artísticas na Modernidade; Um encontro sobre a Antropologia das Artes. Colaborações de Madalena Victorino, M<sup>a</sup> José fazenda, Cynthia Novack, André Lepecki e Francisco Camacho (entre outros). Vol. 11 – 1993

Colóquio Artes nº 91, Dez. 1991.

«O tempo e o Modo – Revista de pensamento e acção» (Maio/ Junho de 1966)

### **Manuais técnicos**

DAFINOIU, Ion e LUNGU, Ovidiu – *Research methods in social sciences*. Vol. 4, Peter Lang, European Social Inclusion, Frankfurt, 2003.

Enciclopédia EINAUDI, vol. I (Memória-História). Dirigida por Ruggiero Romano, com as colaborações de Jacques Le Goff, Krzysztof Pomian, Jacques Barrau, Carlo Carena e Ugo Tucci. INCM, 1984.

### **Sites consultados:**

[www.alkantarafestival.pt](http://www.alkantarafestival.pt)

[www.ccvf.pt](http://www.ccvf.pt)

[www.cnc.pt](http://www.cnc.pt)

[www.ionline.pt](http://www.ionline.pt)

[www.musica.gulbenkian.pt](http://www.musica.gulbenkian.pt)

<http://nunorebelo.com.sapo.pt/inst.html>

[www.oocities.org](http://www.oocities.org)

[www.orumodofumo.com](http://www.orumodofumo.com)

[www.revistadadanca.com](http://www.revistadadanca.com)

[www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

[www.tsf.pt](http://www.tsf.pt)

[www.unesco.pt](http://www.unesco.pt)

**Modelo de inventariação para uma peça coreográfica**

**(Itens de inventariação)**

1. Nome
2. Data
3. Sinopse
4. Enquadramento
5. Relação com outras obras
6. Ficha técnica e artística:
  - Coreografia
  - Libreto
  - Dramaturgia
  - Direcção artística
  - Direcção técnica
  - Interpretação (discriminar personagens)
  - Música
  - Cenografia
  - Figurinos
  - Luz
  - Som
  - Assistência (de encenação, ensaios, coreografia)
7. Tipologia (dança ou bailado clássico, de acção, moderno, contemporâneo, teatral, etc.)
8. Classificação etária (caso se aplique)
9. Duração
10. Carreira de apresentações (local e data)
11. Material de divulgação e recepção (cartazes, programas, anúncios, entrevistas, críticas)
12. Registos de imagem, som e audiovisual (fotografias, vídeos)
13. Circuito da obra (fases, datas e locais)
14. Biografias (criadores e intervenientes)
15. Partes que a constituem (cenário, figurinos, luzes, adereços, efeitos sonoros)
  - Localização
  - Estado de conservação
16. Bibliografia de referência
17. Palavras-chave
18. Autoria e data de inventariação/ actualização

## **ANEXO II**

### **Inventários de arquivos consultados**

### a) Relação de componentes documentais consultados no arquivo FG/BG

A documentação consultada no Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, relativa ao arquivo Ballet Gulbenkian e à peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” foi disponibilizada em unidades correspondentes às entradas registadas.

Segue-se uma listagem sucinta do conteúdo destas unidades.

- (BG1291) Arquivo do Atelier de Costura, série de *Amostras e confecções*: tabela técnica identificada com assinatura de Florinda Basílio (mestra do atelier), desenhos, descrições, instruções e amostras de tecidos para figurinos devidamente identificados com os bailarinos;
- (BG0889-0914) Arquivo BG, da *Colecção de programas*: programa de temporada e programa de sala;
- (BG0055) Arquivo BG, da *Colecção de negativos*: fotografias e provas de contacto p/b e cores de ensaios e espectáculo;
- (BG02283) Arquivo BG, *Recortes de imprensa*: fotocópias de revistas e impressão de notícias online relativos à temporada e ao programa específico;
- (BG0133) Arquivo BG, sub-arquivo Direcção de cena, a série de *Processos de obras coreográficas*: *storyboard* de efeitos de luz, listas de adereços, guião de movimentação da caixa, plantas de implantação cénica, tabelas técnicas e de serviço, tabela de montagem e características da cena;
- Registos de *Som* foram identificados: maquetas de música para ensaio, exemplar de espectáculo, cópias de segurança e excertos gravados para rádio;
- *Imagens em movimento* foram identificadas: gravações de ensaios em estúdio, ensaios gerais e espectáculos no Grande Auditório Gulbenkian, vídeos gravados no foyer do Grande Auditório e um vídeo promocional do BG sob a direcção artística de Iracity Cardoso.

## b) Inventário do arquivo pessoal de Vera Mantero

Inventário de documentos constantes no dossier pessoal de criação da coreógrafa Vera Mantero relativos à peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” (Ballet Gulbenkian, Março 2001).

Notas de leitura:

A numeração corresponde à ordem e agrupamento dos documentos tal como me foram entregues pela coreógrafa. O número 29 desta numeração corresponde a um pequeno dossier organizado pela própria coreógrafa durante o processo de criação, segundo a sua lógica organizacional e cujos separadores reflectem a sua estrutura mental na organização dos aspectos que considera essenciais.

A descrição do tipo de registo (natureza da mancha e do suporte, número de páginas, a forma como se agrupa e o fornecimento de “indicações” sobre o seu conteúdo através de “legendas” originais ou de etiquetas atribuídas no processo de inventariação e com informação disponibilizada pela coreógrafa) revela o carácter dos documentos e aponta para a informação que contém sobre o processo.

Finalmente, de referir o hábito da coreógrafa utilizar folhas de rascunho para as anotações que faz ao longo do processo de criação, optei pela referência do que se encontra nestas folhas apenas quando estão directamente relacionadas com o processo. Em particular, as tabelas de Direcção de cena, documentos produzidos pelo Ballet Gulbenkian que dão conta da actividade diária da companhia (aulas, ensaios, provas de figurinos, trabalho de palco), a que se tem acesso pelo facto de terem sido utilizadas pela coreógrafa como papel de rascunho para registo no seu verso.

Capa cinzenta A4 de duas argolas contendo:

1. Dentro de um envelope da Assírio e Alvim dirigido a Vera Mantero, encontram-se cartões (verbetes) contendo frases/instruções manuscritas a caneta e lápis, separados em 2 conjuntos presos por cliques e com as designações:
  - 1.1. “já usadas” com 6 cartões de “som”, 3 de “movimento” e 2 de “imagem” com uma ordenação aleatória;
2. “dúvidas” com 10 cartões de “imagem”, 1 de “imagem” e “som”, 11 de “som”, 2 de “movimento”, 1 de “textos” e 1 de “objectos” com uma ordenação aleatória.

3. Dentro de uma bolsa de plástico, 3 folhas A4 com rectângulos coloridos dispostos de forma dinâmica que se referem aos estudos de luz para a peça realizados por Jorge Ribeiro:
  - 3.1. Uma página com 8 rectângulos: 2 vermelhos, 2 azuis, 2 roxos, 1 amarelo e 1 verde;
  - 3.2. Uma página com 10 rectângulos: 2 vermelhos, 2 azuis, 2 roxos, 2 amarelos, 1 rosa e 1 verde;
  - 3.3. Uma página com 20 rectângulos: 4 vermelhos, 4 azuis, 3 carmins, 1 rosa, 4 amarelos e 4 verdes.
4. Capa do Kiasma Theatre (Finlândia) reciclada como arquivadora onde se encontra:
  - 4.1. Tabela de Direcção de cena para 22.03.2001 (2º dia de espectáculo);
  - 4.2. Guião com anotações de deixas de música manuscritas a caneta
  - 4.3. Presas por um clipe, 4 folhas:
    - 4.3.1. “pedaços da peça” página dactilografada com anotações manuscritas a caneta;
    - 4.3.2. “organização do movimento” página dactilografada com anotações manuscritas a caneta;
    - 4.3.3. “11º dia, 19.02.2001” página manuscrita a lápis no verso de uma tabela de Direcção de cena para 16.02.2001
    - 4.3.4. “medir intensidades/ medir geometrias” página apenas com estas referências manuscritas a caneta no verso de um rascunho da primeira folha deste conjunto.
  - 4.4. Anotações sobre “Absurdo”, “Absurdo mágico”, “Sério e profundo” e “delicioso, prazeroso” manuscritas a lápis no verso de uma tabela de Direcção de cena para 07.03.2001
  - 4.5. Fotocópia (frente e verso) de texto de escrita livre manuscrito com indicação “Cláudia II”
  - 4.6. Fotocópia (frente e verso) de texto de escrita livre manuscrito com indicação “Josep II (foto)”
  - 4.7. Fotocópia de texto de escrita livre manuscrito com indicação “Sandra”
  - 4.8. 02 Folhas A4 agrafadas, fotocópias de texto de escrita livre manuscrito:
    - 4.8.1. Uma página com indicação “texto livre 3 Teresa”
    - 4.8.2. 02 Páginas (frente e verso) com indicação “escrita livre 2 Teresa”
  - 4.9. 05 Folhas A4 agrafadas e numeradas, fotocópias de texto de escrita livre manuscrito com as indicações “Sandra 2º texto de escrita livre 12. Fev. 2001”
  - 4.10. Anotações de improvisações durante ensaios, manuscritas no verso de uma tabela de Direcção de cena para 08.02.2001.



- 4.11.** 03 Exemplares (um em papel de fax) de uma página de texto assinado pela Vera Mantero e que foi incluído no programa produzido para as apresentações do Ballet Gulbenkian. O texto é sobre Robert Ellis Dunn a quem “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” presta homenagem.
5. Bolsa de plástico com puzzle de 22 cartões e 11 pedaços de papel, juntos por um clipe, (alguns unidos por fita cola cor de laranja), constituindo sequência da coreografia em 17 cenas com anotações e ordenados com as seguintes indicações: “*1 Imagem*”, “*Imagem*”, “*Imagem (cena 2)*”, “*Objecto*”, “*3 Movimento DV III*”, “*Imagem*”, “*4 Movimento*”, “*Actividade extrema*”, “*5 Imagem*” (cartão manuscrito no verso), “*Objecto*”, “*6 Imagem/Movimento*”, “*7 Imagem (texto)*” (cartão manuscrito no verso), “*8 Imagem*”, “*Movimento*”, “*9 Imagem*”, “*Movimento/Actividade*”, “*10 Fila de gente (2)*”, “*11 Texto*”, “*Imagem*”, “*Movimento VHS 3*”, “*12 Fila de gente (3)*”, “*13 Imagem*”, “*Imagem*”, “*14 Cenas em cima da cadeira*”, “*Movimento*”, “*15 Imagem*”, “*todos na cadeira*”, “*Imagem*”, “*16 Movimento VHS I*”, “*Movimento DV III*”, “*17 Objecto Hillel “complex”*” e “*17 Imagem*”.
6. Dentro de uma bolsa de plástico encontram-se 2 grupos de documentos separados por cliques:
- 6.1.** Conjunto de 2 cartões com indicações “*Movimento*” e “*duetos*” e 1 pedaço de papel com a mesma dimensão dos cartões e com a indicação “*coisas ainda a recriar*”
- 6.2.** Conjunto com: 1 pedaço de papel com a mesma dimensão dos cartões e com a indicação “*movimento*”, 1 cartão com indicação “*espaço*”, 7 com “*imagem*” (o último também com a indicação “*para o fim*” e 2 páginas com indicação “*ficou de fora das paisagens*”, manuscritas a caneta no verso de tabelas de Direcção de cena para 06.03.2001.
7. Bolsa de plástico com:
- 7.1.** Página com a indicação “*a história*”, impressa numa folha de rascunho.
- 7.2.** Página com a indicação “*entrevistas aos antigos*” impressa numa folha de rascunho e com anotações de tarefas manuscritas a caneta e lápis.
- 7.3.** Página impressa numa folha de rascunho, com a indicação “*entrevistados*” e com anotações de contactos manuscritas a caneta.
- 7.4.** 04 Páginas de folhas de rascunho numeradas e agrafadas, com a entrevista a Ger Thomas manuscrita a caneta;
- 7.5.** 04 Páginas de folhas de rascunho numeradas e agrafadas, com a entrevista a Ana Rita Palmeirim manuscrita a caneta;

- 7.6.02 Páginas de folhas de rascunho agraphadas com a entrevista a António Pinto Ribeiro manuscritas a caneta;
- 7.7.03 Páginas de folhas de rascunho numeradas e agraphadas, com a entrevista a Margarida Bettencourt manuscrita a caneta.
8. Bocado de papel rascunho com indicação “SIC Notícias antes da estreia 17,19 e 20” manuscrito a lápis (no verso encontra-se impresso parte do documento descrito em **28.2.a)**)
9. Folha manuscrita a caneta (frente e verso) com indicação “VHS 1 (resumo)”
10. Página com indicação “VHS 1 Sons”, manuscrita a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 21.02.2001
11. Página datada de 8.2.2001 com indicação “Sons Video 1 VHS”, manuscrita a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 21.02.2001
12. 02 Páginas numeradas com a indicação “Duetos contacto VHS 1”, manuscritas a caneta no verso de tabelas da Direcção de cena para 23.02.2001
13. Página manuscrita a caneta com indicação “VHS 2 (resumo) dia 12 VHS 2A (resumo) dia 12 e dia 13”
14. 6 folhas numeradas e com a indicação “Escrita livre no espaço VHS 2 6º dia e VHS 2A” manuscritas a caneta (em papel de rascunho ocupando 11 páginas).
15. 1 página com a indicação “contar coisas por gesto Video III”, manuscrita a caneta no verso de uma tabela de Direcção de cena para 22.02.2001
16. Página com indicação “VHS 3, Vídeo 4, Vídeo 5” manuscrita a caneta no verso de artigo rasurado de Claire Reynolds sobre Robert Ellis Dunn
17. Página com indicação “Vídeo 4” manuscrita a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 22.02.2001
18. 2 folhas de papel azul de 25 linhas, manuscritas a caneta (frente e verso) com a indicação “Vídeo 6”.
19. 2 páginas de folhas impressas com indicação “ic’s de movimento”, assinaladas e com observação a lápis “pôr cruces no que interessa”.
20. Páginas de 4 folhas de papel azul de 25 linhas, manuscritas a lápis e caneta, com a indicação “Cassete I, II e III – DV”.
21. Folha manuscrita a caneta (frente e verso) com a indicação “Dança disjunta e fundamental 3º dia”
22. Página com indicação “Memorando VHS I (resumo)” manuscrita a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 13.02.2001

23. Página com indicação “Vídeo 6” manuscrita a caneta no verso de texto “Valeska Gert” impresso e com correcções a lápis rascunho (ver 28.8.k)
24. Anotações manuscritas a caneta numa página de papel azul de 25 linhas
25. Anotações com indicação “Vídeo III” manuscritas a caneta no verso de bocado de tabela da Direcção de cena para 07.03.2001
26. Página com indicação “a fazer” impressa e com rasuras a caneta
27. Página com indicação “a ler” impressa e com a palavra “forma” sublinhada a lápis
28. Página impressa com título “*Organização das ideias para uma peça (ou organização do dossier de uma peça)*”
29. Dossier organizado por separadores
- 28.1. “Estrutura”- Página impressa com esta indicação
- 28.2. “forma”- Página impressa com esta indicação e com anotações a caneta
- 28.2.b) Página impressa com a indicação “trabalho de espaço” e rasurada a caneta
- 28.3.a) Página impressa com a indicação “ic’s de movimento”
- 28.4.a) “ensaios” – folha manuscrita (frente e verso) com a indicação “BG, 5.01.01, 1º dia”;
- 28.4.b) 2 folhas manuscritas (frente e verso) “Memorando 1º dia, comentários a escrita livre”;
- 28.4.c) Página manuscrita em folha de rascunho com indicação “2º dia, 6.02.01”;
- 28.4.d) Folha manuscrita a caneta (frente e verso) com indicação “3º dia, 7.2.01”;
- 28.4.e) Anotações com indicação “aproveitar o corpo do outro para dançar 6ª, 9 Fev. 5º dia” manuscritas a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 07.02.2001;
- 28.4.f) Página manuscrita a caneta, com lista de tarefas para o ensaio e a indicação “6º dia, 12.Fev.”;
- 28.4.g) 2 páginas manuscritas a caneta no verso de papel de rascunho e com a indicação “escrita livre, dia 12 Fev.” e que consistem no exercício feito pela própria coreógrafa com 2 expressões sublinhadas: “*que terá ele chegado a sonhar?*” e “*várias placas de realidade a funcionarem ao mesmo tempo*”;
- 28.4.h) Página com indicação “7º dia 13.2.2001 último dia de experiências. O que gostariam de experimentar?” manuscrita a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 12.02.2001;
- 28.4.i) 3 páginas manuscritas a caneta com a indicação “o que querem experimentar 7º dia 3ª, 13 Fev.” com referências a cada bailarino;

28.4. j) 2ª e 3ª folhas numeradas (não existe a 1ª) com indicação “ensaio alongamento do gesto, 19.2.2001 11º dia”, 1 página manuscrita a lápis no verso de tabela da Direcção de cena para 19.02.2001 e outras 2 na frente e verso de folha de papel azul de 25 linhas.

28.5. “entrevistas” realizadas aos bailarinos

28.5.a) 2 folhas de rascunho agrafadas com duas páginas manuscritas a caneta com a indicação “Josep”;

28.5.b) 2 folhas numeradas e agrafadas com 2 páginas manuscritas a caneta e a indicação “Teresa”;

28.5.c) 2 folhas numeradas e agrafadas com 3 páginas manuscritas a caneta e a indicação “Leonardo”;

28.5.d) 2 páginas numeradas e agrafadas, com a indicação “Cláudia”, manuscritas a caneta no verso de folhas de rascunho;

28.5.e) 3 páginas numeradas e agrafadas, com a indicação “Mayra”, manuscritas a caneta no verso de folhas de rascunho;

28.5.f) 4 páginas numeradas e agrafadas, com a indicação “Hillel”, manuscritas a caneta no verso de folhas de rascunho;

28.5.g) Verso de folha de rascunho manuscrita a caneta e com a indicação “Sandra”;

28.5.h) Listagem de questões com a indicação “entrevistas aos novos” impressas e anotadas a caneta no verso de folha de rascunho;

28.5.i) 2 páginas agrafadas, com a indicação “Carlos Prado”, manuscritas a caneta no verso de folhas de rascunho.

28.6.a) “temáticas – página impressa;

28.6.b) folha de fax do Hotel Tivoli Coimbra dirigido à Vera Mantero, remetido em 2.Fev.2001 pelo Carlos. Perdeu nitidez mas consegue ler-se manuscrito: “Vera desculpa só manuscruer agora mas é-me verdadeiramente difícil. Espero que chegue. Tolerância/Esperança/ Humanismo/ Humanidade/ Aprender/ Ensinar. Um grande beijo Carlos”;

28.6.c) 7 folhas, cada uma com uma página de temáticas referente a cada bailarino: “Cláudia”, “Hillel”, “Carlos”, “Sandra”, “Mayra”, “Josep”, “Teresa” e “Leonardo”;

28.6.d) folha de fax do Hotel Tivoli Coimbra dirigido à Vera Mantero, manuscrito pela Cláudia em 31 de Janeiro de 2001. Perdeu nitidez mas distinguem-se sublinhados da coreógrafa: “*maternidade*” e “*uma elegia à vida*”;

- 28.6.e) 3 folhas de fax agraphadas são 3 páginas numeradas, em papel do Hotel Tivoli Coimbra com texto livre dirigido à Vera Mantero, manuscrito em 2.Fev.2001 pela Cláudia, entretanto perderam nitidez mas ainda se consegue ler;
- 28.6.f) 2 folhas cada uma com uma página de texto impresso e remetido por Hillel (provavelmente por email, dado o grafismo) com a anotação da coreógrafa “temáticas”;
- 28.6.g) 4 folhas agraphadas com fotocópia de 4 páginas de texto manuscrito por Sandra e seguidas das páginas originais (arrancadas de um caderno);
- 28.6.h) Folha A<sub>6</sub> manuscrita a caneta por Mayra;
- 28.6.i) 3 folhas arrancadas de um caderno com 3 páginas numeradas e manuscritas a caneta pelo Carlos sobre temáticas (referindo-se às mesmas palavras manuscritas no fax referido em 28.6.b)).
- 28.7.a) “Sonhos” – meia folha A<sub>4</sub> manuscrita a caneta por Hillel;
- 28.7.b) Página com anotações manuscritas a caneta no verso de outras anotações também manuscritas a caneta mas rasuradas;
- 28.7.c) Página manuscrita a caneta com a indicação “O que sempre sonhou – Josep”;
- 28.7.d) folha de caderno de linhas amarelo manuscrita (frente e verso) a caneta com a indicação “Teresa 1- sonhos”;
- 28.7.e) Folha de caderno de linhas com um página manuscrita a caneta com a indicação “Sonhos Carlos” onde aparece manuscrito “ser jardineiro” e também anotações da coreógrafa;
- 28.7.f) Página com indicação “Leonardo e Cláudia – sonhos” manuscrita a caneta no verso de tabela da Direcção de cena para 14.02.2001;
- 28.8.a) “Textos/conteúdo” – Página impressa com indicação “Textos para usar na peça”;
- 28.8.b) Página impressa com texto “E lá vamos nós outra vez” da Cláudia;
- 28.8.c) Página com texto manuscrito a caneta e a indicação “Edgar Morin”;
- 28.8.d) 2 fotocópias agraphadas (frente e verso) de texto da Cláudia com indicação “Cláudia – escrita livre durante a foto”;
- 28.8.e) Página manuscrita a caneta pela coreógrafa com referências de autores atribuídas a cada bailarino e a indicação “Textos”;
- 28.8.f) Página com fotocópia de texto com indicação “Sandra – texto conteúdo, tradução para gesto”;
- 28.8.g) Meia folha A<sub>4</sub> manuscrita a caneta com a indicação “texto Josep no 7º dia de trabalho (o que gostariam de experimentar ainda)”;

- 28.8.h) Página impressa com extracto da “Elegia duinesi” de Rainer Maria Rilke em italiano, com algumas palavras traduzidas a lápis e indicação “Leonardo – texto de conteúdo”;
- 28.8.i) 2 páginas com fotocópia de texto “Quarta elegia” em italiano com numeração de estrofes;
- 28.8.j) Fotocópia de 1 página de texto com sublinhado a cor e indicação “Ópio de Jean Cocteau. Carlos”;
- 28.8.k) 4 folhas agraphadas com 4 páginas impressas com texto “Valeska Gert” (Bailarina e atriz de cabaret judia-alemã 1892-1978).
- 28.9.a) “Textos fonéticos” – Página impressa com “todas as cartas de amor são ridículas” de Álvaro de Campos/ Fernando Pessoa em italiano, com instruções de maneira de dizer a lápis e em português e a indicação “Leonardo – texto para dizer”;
- 28.9.b) Meia folha A<sub>4</sub> com “texto do pato” manuscrito a caneta;
- 28.9.c) Página manuscrita a caneta e com rasuras, com referência a Almada Negreiros e a indicação “textos do Carlos”;
- 28.9.d) Fotocópias das páginas 18, 19 e 20 da Bíblia (Génesis 1) com partes assinaladas a cor e indicação “Claúdia – p/ dizer”;
- 28.9.e) Folha amarela de caderno de linhas com um ditado e um excerto de Infante do Carmo manuscritos a caneta numa página com a indicação “textos”;
- 28.9.f) Anotações sobre experiências de dizeres dos textos e com a indicação “texto fonético” manuscritas a lápis no verso de tabela da Direcção de cena para 12.02.2001;
- 28.9.g) Folha de caderno de linhas manuscrita a caneta (frente e verso) com indicação “Carlos – 2º texto escrita livre”.
- 28.10.a) “Sons” – lista de sons de cada bailarino manuscrita à mão no verso de tabela da Direcção de cena para 08.02.2001;
- 28.10.b) folha com espécie de escala de tonalidade de sílabas de uma frase manuscrita a caneta;
- 28.20.c) 2 páginas com indicação “CD’s Rebelo” contendo anotações de tempo e descrição de som manuscritas a caneta no verso de folhas de rascunho impressas como documento descrito em 28.3.a).
29. Fotocópia de desenhos dos figurinos a cores e com anotações de atribuição aos bailarinos
30. 2 Fotocópias de uma imagem com a legenda “Providence, Rhode Island, 1975-1978”

31. 2 Desenhos do André Guedes com as dimensões respectivamente da frente e do verso da caixa de madeira em escala 1/50
32. Página impressa no verso de uma folha de rascunho, com a indicação “os bailarinos”, contém características dos bailarinos e notas manuscritas a caneta
33. Desenho a esferográfica azul sobre papel branco que retrata “momento de ensaio”.
34. 3 Cassetes mini dv com registo vídeo de ensaios e de espectáculos (“1º dia 5.01.2001 I e II”; “ dia 6.02.2001 III”).

Dossier digital – documento de 33 páginas, em suporte digital, realizado pela coreógrafa. Iniciado previamente ao trabalho em estúdio e completado ao longo do processo. Registam-se os títulos das páginas:

1. “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” homenagem a Robert Ellis Dunn [texto que aparece no programa de sala]
2. A trabalhar
3. A fazer
4. A ler
5. ORGANIZAÇÃO DAS IDEIAS PARA UMA PEÇA (ou organização do dossier de uma peça)
6. Temáticas
7. Temáticas Hillel
8. Temáticas Carlos
9. Temáticas Cláudia
10. Temáticas Sandra
11. Temáticas Mayra
12. Temáticas Josep
13. Temáticas Teresa
14. Temáticas Leonardo
15. Estrutura e Forma
16. Organização do movimento
17. Trabalho do espaço
18. Imagens
19. [cont.]

20. Pedacos da peça
21. Formas de exploração/processos
22. Ic's de movimento
23. Objectos e adereços
24. Textos a usar na peça
25. Banda sonora
26. Luz
27. Roupas
28. Personagens [página em branco]
29. Entrevistados
30. Entrevistas aos novos
31. Entrevistas aos antigos
32. A história
33. Os bailarinos

Inventariação:

Vera Santos/ Agosto 2011



### c) Inventário do arquivo pessoal de André Guedes

Os documentos a seguir enumerados foram disponibilizados pelo seu proprietário, André Guedes. Constituem o seu dossier de trabalho enquanto cenógrafo e figurista da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” de Vera Mantero.

Breve descrição do conjunto de documentos ordenados de forma aleatória, dentro de um envelope de papel pardo, castanho, furado para ser arquivado em pasta de argolas.

- Texto do programa de sala (sobre Robert Ellis Dunn)
- Edição 21.3.2001 do jornal Público – Pag. 47 (notícia sobre estreia da peça no secção Cultura); Capa e Pág 5 (destaque: tragédia da queda da ponte de Entre-os-Rios)
- Dentro de uma folha A4, dobrada e agafada em forma de bolsa, um conjunto de fotocópias recortadas (reproduzindo cartões verbetes) com indicações:

*Imagem, imagem/recorrência, movimento, som, espaço, objecto, imagem+som, texto*

Assinaladas pelo André Guesdes com letras coloridas no canto superior Drt.º correspondendo ao conteúdo indicado.

- Esboço de pormenores do bloco de madeira com linhas desenhadas a caneta e sombreadas a lápis, contendo as dimensões da largura das saliências de madeira e espaços entre elas que fazem textura
- Folha A4 com desenho de figurino verde (fato de noite SOV, com cauda) com corrector branco a anular ideia inicial de tecido na perna (visível cauda do fato serpentina desenhado noutra folha A4)
- Folha A4 com desenho de figurino serpentina colorida que se encaixa no anterior nas linhas do horizonte
- Folha A4 com desenho a lápis cor da farda com a legenda “SOV (modelo) Mayra”
- Folha A4 com outro desenho de figurino de noite SOV com cor
- Folha A4 com desenho de serpentina às bolas (s/ perna dt) e outra versão em xadrez tipo arlequim, s/ perna Drt.<sup>a</sup> (visível esboço da caixa)
- Desenhos a lápis, sublinhados a caneta e com cor, de vestido de serpentina SOV e Jardineiro com folhas com a indicação: “O vestido da Mayra aparece como contraponto ao da Cláudia – versão séria mas ainda assim ridículo, para o vestido da Cláudia parecer ainda mais estúpido.”
- Folha de rascunho em posição horizontal contendo do lado direito um conjunto de 7f figurinos mais fantasiosos e do lado esquerdo 8 figurinos correspondentes às fardas. Desenhos a lápis com cor

- Desenho *autocad* de alçado com medidas do bloco escala 1/50
- Desenho da estrutura interna de ferro do bloco (que acabaria por ser adaptada pela carpintaria)
- 2 folhas A4 de provas impressas de adaptação do símbolo S.O.V: para L.O.V.
- Ampliação em A3 do alçado com medidas do bloco (autocad) escala 1/50

Inventariação:

Vera Santos/ Agosto 2011

#### **d) Inventário do arquivo pessoal de Cláudia Nóvoa**

Os documentos a seguir enumerados foram disponibilizados pela sua proprietária, Cláudia Nóvoa. Constituem o seu dossier de trabalho enquanto ex-bailarina do BG e co-autora da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” de Vera Mantero. Breve descrição do conjunto de documentos ordenados de forma aleatória, dentro de uma bolsa de plástico.

Entre parêntesis são indicadas as primeiras palavras de cada documento descrito.

- “É por isso que o amor mata”... Texto de Edgar Morin manuscrito a caneta numa metade de folha A4 e com indicações de ritmo de leitura e que se encontra na peça;
- “- A terra, estava sem forma...” Várias frases manuscritas a caneta de feltro com a forma gráfica de um diálogo, pautado por travessões no início de cada frase e incluindo uma espécie de didascálias;
- “O pato pateta”... Texto manuscrito a caneta num quarto de folha A4, designado “Genipapo”, e que é dito pela Mayra na peça;
- “O.K. Escrever. Sobre...” Duas folhas A4 (frente e verso) de texto resultante de um exercício de escrita livre, manuscrito a caneta e com a indicação a lápis, no topo da primeira página: “CLAUDIA II”. No fim da quarta página encontram-se observações sobre os colegas;
- “uma vista breve do campo”... Frente e verso de uma folha A4 manuscrita a caneta. O primeiro parágrafo parece a conclusão de um assunto, o restante texto fala de sonhos e resulta de um exercício de escrita livre;
- “Bom, bom, que obsessão pela escrita.” Frente e verso de uma folha A4 de texto resultante de um exercício de escrita livre e manuscrita a caneta. Na segunda página, estão definidas graficamente duas separações de assuntos diferentes;
- “IX Madrigal”, “Verão” e “Rosa” são os títulos dos pequenos textos manuscritos a caneta na frente e verso de uma folha A4 e com espécie de didascálias;
- “V - céu e não se aguenta em pé” Observações referentes aos colegas identificados por inicial do nome na frente de folha A4 manuscrita a caneta;
- “Detesto ultimatios.” Frente e verso de uma folha A4 de texto resultante de um exercício de escrita livre e manuscrita a caneta;
- “- Quando há música não há movimento e vice-versa” Espécie de lista de notas para o trabalho em construção, manuscritas a caneta na frente de uma folha A4;

- “E lá vamos nós outra vez.” Texto resultante de exercício de escrita livre realizado no dia em que foram feitas fotografias durante o ensaio (de acordo com a indicação a lápis no cimo da primeira página: “Cláudia – escrita livre durante a foto”). Manuscrito a caneta na frente e verso de uma folha A4, inclui alterações, cortes e indicações gráficas de pausas feitos pela Vera Mantero e que serviram para o levantamento da cena que se encontra na peça dito pela Cláudia em fato de Carnaval;
- “E lá vamos nós outra vez.” Versão final do texto descrito anteriormente, impressa na frente de uma folha A4;
- “O Pastor” Poema com este título impresso na frente de uma folha A4;
- “Vera: De que é que eu gostaria de falar?” Fotocópia de uma página do fax manuscrito enviado do Hotel Tivoli Coimbra, da Cláudia para a Vera Mantero, numa Quarta-feira do final de Janeiro de 2001:
- “Querida Cláudia, Não, não estou nada a achar uma piroseira, ...” Fax (frente de uma folha A4 timbrada) enviado em 31 de Janeiro de 2001, pela Vera Mantero, em resposta ao referido anteriormente;
- “Vera: Estou sentada a ver o rio.” Fotocópia do fax manuscrito (três frentes de três folhas A4 timbradas e numeradas) enviado do Hotel Tivoli Coimbra, da Cláudia para a Vera Mantero, numa Sexta-feira do final de Janeiro de 2001;
- Duas fotocópias em tamanho A3, reproduzindo três páginas da Bíblia nomeadamente o início do texto “A Criação”.

Inventariação:

Vera Santos/ Agosto 2011

## **ANEXO III**

### **Transcrições de entrevistas**

Enquanto ferramenta de estudo, as entrevistas visam a recolha de testemunhos orais, procurando fixar uma memória particular, de quem viveu a experiência. As perguntas são estruturadas a partir de eixos temáticos da dissertação “Para uma crítica da dança como património” a apresentar à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e diferem no seu âmbito, de acordo com o papel do entrevistado no processo do caso em estudo.

## **a) Transcrição da entrevista de Carlos de Pontes Leça**

Na entrevista com o Dr. **Carlos de Pontes Leça**, que em 2001 era Director-Adjunto do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian, onde se integrava o Ballet Gulbenkian (BG), as questões procuraram esclarecer o contexto institucional em que a obra foi criada. Por um lado a história: o investimento, as expectativas e as condições proporcionadas; por outro lado, a memória: o tratamento posterior, enquanto património dessa mesma instituição e a percepção crítica da obra.

Inicialmente foi pedida uma breve referência à sua actividade e relação com o Ballet Gulbenkian (período de actividade e funções exercidas).

O elenco de perguntas que se segue foi do conhecimento prévio do entrevistado e foi seguido como um guião no momento da entrevista presencial (nas instalações da FCG, em Junho de 2011), gravada (com a duração de c. 1h), e da qual se transcreve o conteúdo editado e revisto pelo entrevistado.

**O entrevistado autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

### **1. Ballet Gulbenkian (Enquadramento histórico)**

- Como surge uma companhia de dança na Fundação?
- É conhecida alguma referência a esta arte nos gostos do coleccionador C Gulbenkian?
- Com que estrutura (composição), como foi a gestão (encargos e parcerias) e com que autonomia (artística, logística) relativamente às outras áreas (Música, Artes plásticas)?
- Como era feita a nomeação da direcção artística, a selecção de bailarinos e restante equipa técnica/criativa? Havia consultores nessa área?
- Em algum momento da sua existência ou posteriormente, foi pensada alguma política ou estratégia de património para o BG? (conservação, difusão)

### **2. Temporada 2000/2001 (Enquadramento artístico)**

- Houve variação dos objectivos iniciais da companhia ao longo da sua existência, em 2001 eram diferentes?
- Como surgiu o nome de Iracly Cardoso para a Direcção artística (1996-2003)?

- Como surgiu, qual a especificidade que ditou a escolha da Vera Mantero (ao lado da Né Barros)? (considerando o seu passado no BG, o seu papel no panorama da dança nacional de então, a sua projecção internacional)

### **3. “como rebolar alegremente sobre num vazio interior” (enquadramento da obra)**

- Esta peça da Vera Mantero e a da Né Barros, apresentadas no mesmo programa, são casos particulares em que a música foi criada originalmente, o que determinou esta opção? Foi condicionada em situações anteriores? Caso a coreógrafa quisesse repor a peça, o contrato de criação com a Gulbenkian permite-o?

- A peça foi bem recebida na estreia e nas apresentações seguintes?

- Alguma memória que queira partilhar sobre esta criação?

### **4. Aspectos críticos**

- Tendo em conta a sua área de conhecimento (estética musical), como vê a relação da dança com a música e no caso específico do BG, como classifica a experiência?

- Qual a sua opinião sobre a dança actualmente em Portugal?

- Conhece a obra/percurso da Vera Mantero? Tem uma visão específica ou uma opinião formada sobre esta obra no contexto de repertório do BG?

Notas à transcrição: Ao longo da entrevista são feitas referências a um documento onde está informação que é abordada pelo entrevistado. Trata-se de uma súmula comemorativa dos 25 anos do BG, realizada pelo Dr. Carlos de Pontes que no início da entrevista, teve a amabilidade de me oferecer um exemplar da edição especial (*Ballet Gulbenkian – 25 anos*, separata da revista *Colóquio-Artes* nº 91, Dezembro 1991).

Carlos de Pontes Leça – Em relação ao meu título de trabalho na Fundação Gulbenkian (FG), começo por lhe explicar que fui Director-Adjunto do Serviço de Música (SM) entre 1978 e 2004. Depois, a meu pedido, passei a ter uma função restrita e especializada como Consultor programador entre 2004 e 2010. E cessei o exercício dessa função, também a meu pedido, em Setembro de 2010, a fim de ter mais disponibilidade para o meu trabalho pessoal no domínio da musicologia. A minha relação com o Ballet Gulbenkian (BG) durou trinta anos, exactamente, entre Outubro de 1974 e Setembro de 2004.

Vera Santos – Um ano antes do BG acabar...

CPL – Exactamente, uma temporada antes da extinção do BG.

VS – E a sua função no BG...

CPL -Eu só fui nomeado Director-Adjunto em 78, em 74 não havia Directores-Adjuntos no SM. Havia quatro Assistentes de Direcção do SM que, após a saída da Directora Dra. Madalena de Azeredo Perdigão, despachavam directamente com o Administrador, Dr. José Blanco. E eu era precisamente um desses Assistentes. Mas desde Outubro de 74, quando a Dr.<sup>a</sup> Madalena de Azeredo Perdigão saiu, de sua livre vontade, foi incluída entre as minhas funções a gestão administrativa do BG. Depois, ao longo dos vários anos, a partir de 78 como Director-Adjunto, a minha função era a de, com competência delegada pelo Director do Serviço, ter despacho corrente com o Director Artístico da Companhia e, ocasionalmente, sempre que necessário, com os restantes responsáveis artísticos, designadamente os Assistentes da Direcção Artística, os coreógrafos e os professores convidados. Também da minha responsabilidade era a supervisão da gestão orçamental em estreita colaboração com a Directora de Produção: tudo o que dizia respeito à negociação das condições de colaboração de coreógrafos e outros artistas convidados. Em terceiro lugar, toda a responsabilidade pelas relações públicas e também a publicidade, a coordenação editorial de programas e folhas de sala, *press releases* (quer no início de temporada, quer na altura da estreia de cada novo programa), contactos com outras entidades interessadas em apresentar a Companhia (quer em Portugal, quer noutros países).

VS – E a escolha artística, fazia um contacto directo, referiu a equipa artística...

CPL – Sempre, naturalmente, trabalhei em contacto muito estreito com o Director Artístico. A responsabilidade da programação artística, a escolha do repertório, a escolha de coreógrafos, tal como a selecção de bailarinos e a escolha de professores convidados, sempre foi da responsabilidade exclusiva do Director Artístico. Que, antes, comunicava à Direcção do SM os seus projectos, e depois esperava uma aprovação definitiva da Administração. O Administrador responsável pelo SM, e por conseguinte pelo BG, foi o Dr. José Blanco, ao longo de trinta anos: exactamente entre Outubro 1974 e Setembro 2004.

VS – Mas a nomeação...

CPL – O critério de nomeação dos Directores Artísticos foi variando consoante as circunstâncias históricas que a Companhia foi atravessando. A escolha do primeiro Director Artístico, Walter Gore, em 1965, foi feita na sequência de uma recomendação de José Sasportes à Direcção do Serviço de Música quando estava em curso a criação do Grupo Gulbenkian de Bailado (designação inicial do BG) a partir de uma Companhia



preexistente chamada Grupo Experimental de Ballet (GEB). Isso está contado na *História da Dança em Portugal* de José Sasportes (edição do SM, 1970).

Walter Gore saiu em 69, de um modo um pouco abrupto. Houve depois aqui um breve período que eu designo aqui “Interregno I”, e tratou-se então de escolher um novo Director. A escolha foi da responsabilidade da então Directora do SM, Madalena de Azeredo Perdigão, e recaiu sobre Milko Sparemblek. Era um coreógrafo com notoriedade internacional e tinha tido já um primeiro contacto, muito bem sucedido, com o GEB. No Festival Gulbenkian de Música de 65, o GEB tinha apresentado no Coliseu o bailado “O Mandarin Maravilhoso” de Béla Bartók na versão coreográfica de Sparemblek, no âmbito de um espectáculo Bartók que incluía também a ópera “O Castelo do Barba Azul”. Sparemblek foi também o intérprete principal desse bailado, tendo como “partenaire” Claire Motte, primeira bailarina da Ópera de Paris. Posteriormente, durante o período Walter Gore, Sparemblek colaborou com o GGB para montar uma nova versão de “O Mandarin Maravilhoso” e fazer duas criações. Surgia com uma notável pujança criativa, uma nova maneira de fazer dança em relação com o que então se fazia em Portugal. Por isso foi estabelecido contacto com ele. Aceitou e aqui esteve entre 70 e 75.

VS – E em relação, por exemplo, à Iracity Cardoso...

CPL – Já lá vamos!

VS – Muito bem.

CPL – Milko Sparemblek saiu do BG em circunstâncias muito injustas, no contexto do clima de instabilidade social e crise de autoridade que reinou no nosso país no período imediatamente pós 25 de Abril. Sparemblek foi, como se dizia na altura, “saneado” numa assembleia-geral de bailarinos, e o Conselho de Administração viu-se forçado a ceder. Houve assim um “Interregno II” em que a Companhia foi dirigida por uma comissão de bailarinos e coreógrafos. Mas isto foi uma solução meramente provisória. Em 1977 o Administrador Dr. José Blanco teve a excelente ideia de convidar Jorge Salavisa para exercer funções de Mestre de Bailado. Foi, aliás, uma decisão tomada em pleno consenso com a Comissão Artística então integrada por Armando Jorge, Carlos Trincinhas e Vasco Wellenkamp. Salavisa iniciou funções em Janeiro de 77. E, dadas as boas provas entretanto prestadas como Mestre de Bailado, em Setembro foi nomeado Director Artístico da Companhia.

Vs – Foi um longo período com o Jorge Salavisa...

CPL – Foram 20 anos. Foi um período fundamental, porque ele pegou no BG numa altura em que ele estava muito desagregado. Organizou-o quase como se a Companhia estivesse a começar. Enfim, não do princípio, mas havia muita coisa para pôr em ordem. Todo esse trabalho importantíssimo está referido, em resumo, no meu texto. E quando Salavisa, ao fim de vinte anos, quis sair para ter novas experiências profissionais, foi substituído por Iracity Cardoso. Foi ela que, ao saber da intenção de saída do Jorge, tomou a iniciativa de contactar a Administração da FG, propondo-se para o cargo. E a Administração aceitou essa proposta tendo em conta a boa qualidade do trabalho que a Iracity tinha desenvolvido como co-directora do Ballet de Genève. Foi uma sucessão partilhada, porque durante poucos meses, estando ainda cá o Jorge, a Iracity também já estava, a fim de haver uma passagem de testemunho gradual, sem saltos de continuidade. E, já agora, dando um salto para a frente, refiro o caso do derradeiro Director Artístico do BG, Paulo Ribeiro, nomeado em 2003. Aí, mais uma vez, o critério de escolha foi diferente. Quando a Iracity anunciou a intenção de se afastar, a Administração da FG decidiu abrir um concurso internacional para o preenchimento do cargo. Apresentaram-se mais de cinquenta candidatos, de diversos países, das mais variadas faixas etárias, e com os mais diversos perfis curriculares. A escolha incidiu sobre Paulo Ribeiro, que assim esteve à frente da Companhia durante os seus dois últimos anos de vida. (*“Como era feita a nomeação da direcção artística, a selecção de bailarinos e restante equipa técnica/criativa? Havia consultores nesta área?”*)

*“Em algum momento da sua existência ou posteriormente, foi pensada alguma política ou estratégia de património para o BG?”*

Não houve uma política, digamos, pensada de uma ponta a outra. Houve sempre, evidentemente, o cuidado de preservar, de conservar, elementos fundamentais para se fazer o historial do BG. Evidentemente, para além dos programas de sala e dos programas de temporada, uma documentação fotográfica exaustiva de ensaios e espectáculos, e a partir de certa altura também documentação vídeo, como é natural. A par disso, houve o cuidado de, na medida do possível, preservar todo o guarda-roupa. Havia um armazém onde as peças de guarda-roupa, mesmo de bailados que tinham saído do reportório, eram conservadas e mantidas com todo o cuidado. Alguns desses guarda-roupas, de obras que já não pertenciam

ao reportório, depois foram oferecidos, designadamente aos coreógrafos que estavam interessados em rerepresentar essas obras noutros contextos. E também houve, embora não sistematicamente, o cuidado de ter um arquivo de maquetas de cenários e figurinos.

Sempre que possível, porque isso dependia das circunstâncias. Havia muitos cenógrafos e figurinistas que ficavam com as maquetas e não as deixavam na FG. Não havia uma regra fixa para esse sector.

*“Como surgiu, o que é que ditou a escolha da Vera Mantero...”*

É importante, antes disso, referir os antecedentes da Vera Mantero (VM) no BG, ao qual pertenceu como bailarina durante vários anos. A colaboração que refere aconteceu em 2001, precisamente na temporada 2000/2001. Segundo os elementos que pude consultar, essa foi a quarta colaboração criativa da VM para o BG. Ela começou por participar nos Estúdios Coreográficos (EC) do BG, tal como muitos outros coreógrafos portugueses que começaram a sua carreira criativa a partir da sua actividade como bailarinos do BG. Salvo erro, a primeira colaboração, em absoluto, foi no EC de 1988, mais exactamente na temporada 87/88, com uma obra intitulada “Os Territórios”. A estreia ocorreu a 13 de Julho de 88 num EC que englobou também coreografias de César Moniz, Margarida Bettencourt e Gagik Ismailian. Houve uma segunda colaboração da VM, ainda num EC, portanto não na temporada oficial da Companhia. Os EC realizavam-se anualmente, sempre que possível, no final de cada temporada, em Junho ou Julho.

VS - E permitia-se que os bailarinos fizessem criações...

CPL – Durante um mês, cerca de quatro semanas, a Companhia ficava inteiramente à disposição dos aspirantes a coreógrafos ou dos coreógrafos debutantes, alguns deles colaborando já pela terceira ou quarta ou quinta vez. Em princípio, as candidaturas eram sempre aceites pelo Director Artístico. A tal ponto que houve anos em que, dado o elevado número de coreógrafos que participavam no Estúdio, era preciso desdobrar o programa de apresentação em dois espectáculos. Chegou a haver oito ou nove coreógrafos a participar num Estúdio, e esse reportório era dividido por dois espectáculos e não concentrado num único. Conforme estava a dizer-lhe, houve um segundo Estúdio em que a Vera colaborou, foi logo na temporada seguinte, 1988/89. O programa teve estreia a 28 de Julho de 89, e nele participaram sete coreógrafos: Lúcia Lozano, Paula Pinto, João Fiadeiro, Rui Pinto, Mário Paulo Cardoso (que não pertencia ao BG, mas quis participar e foi aceite pelo Jorge Salavisa), Luís Damas e Vera Mantero com uma coreografia que tinha um título muito... *à Vera Mantero*: “As quatro fadinhas do Apocalipse”.

VS - E essa era uma peça só dela ou era uma co-criação?

CPL – Não, era uma peça só dela. Depois, a primeira criação autónoma da Vera, já na temporada oficial da Companhia, vem a acontecer em 1996, com estreia em 20 de Março, num programa muito bem idealizado por Jorge Salavisa, intitulado “Quatro árias de ópera”, com um cenário de Siza Vieira. Foram convidados quatro coreógrafos: VM, João Fiadeiro, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro. Cada um escolheu uma ária de ópera e criou a coreografia tendo como elemento unificador o cenário de Siza Vieira.

VS – E crê que essa escolha teve a ver com aquilo que o Jorge Salavisa foi percebendo que eram as capacidades desses coreógrafos nos EC?

CPL – Sim, pelo que se refere à VM e ao João Fiadeiro (embora este já anteriormente tivesse criado uma outra coreografia para a temporada oficial). Diferente era o caso da Clara Andermatt e do Paulo Ribeiro, que não tinham sido bailarinos do BG e quando foram convidados tinham já uma carreira firmada como coreógrafos em circuitos alheios à Companhia da FG. Isso aconteceu quando o BG estava a completar 30 anos de existência. Foi um espectáculo muito especial. Eu diria que esse espectáculo foi uma espécie de precedente longínquo do espectáculo de criação conjunta estreado recentemente pela CNB [Companhia Nacional de Bailado] com o título “Uma coisa em forma de assim”: nove coreógrafos, cada um fazendo a sua criação, unificados pela música do Bernardo Sassetti. No caso de “Quatro árias de ópera” o elemento unificador era o cenário do Siza Vieira.

VS – E a ópera, não?

CPL – Sim, obviamente. Eram árias de óperas de Cilea, Verdi, Haendel e Mozart. Cada um dos quatro coreógrafos escolheu livremente a sua. A escolha da VM recaiu sobre “Vedrai, carino”, do 2º acto de “Don Giovanni”. E vem agora a propósito lembrar que, ao longo de toda a vida do BG, a escolha das músicas, quer músicas pré-existentes, quer músicas novas, a ser compostas por compositores expressamente para as coreografias, sempre foi da inteira responsabilidade dos coreógrafos. A Direcção do SM fez questão de nunca interferir com essas escolhas. Como é normal, a dança percorre os seus caminhos próprios, que em grande parte têm vindo a ser cada vez mais divergentes em relação à música (à “música-música”). Houve assim compositores, criadores musicais, que tiveram música apresentada no Grande Auditório Gulbenkian, no contexto do BG, e que não teriam sido escolhidos para a temporada de concertos do SM. Mas, por parte do SM, sempre houve pleno respeito pela liberdade de escolha dos coreógrafos. E o mesmo critério de liberdade sempre foi adoptado também pelo que se refere aos artistas visuais (cenógrafos, figurinistas e desenhadores de luz) que colaboravam com os coreógrafos.

Queria fazer mais perguntas?

VS - Queria, já agora, a partir das respostas à entrevista enviada à Dr.<sup>a</sup> Isabel Ayres. Na altura, quando surge o BG, e já me explicou que esteve relacionado com o recuperar de um projecto que estava a falecer...

CPL - Exactamente, corria o risco de soçobrar, apesar de ser apoiado financeiramente pela FG. A Dr.<sup>a</sup> Madalena de Azeredo Perdigão, na sua qualidade de Directora do SM, quis salvar o Grupo Experimental de Ballet que era uma actividade do Centro Português de Bailado, que era propriamente a entidade subsidiada pela FG.

VS – E esta ideia da companhia, esta estrutura que acaba por ser albergada no SM, ela tem algum modelo internacional (porque nacional não havia) ou algum modelo paralelo, para ter sido feita?

CPL – Não houve essa preocupação, quando foi criado o então chamado Grupo Gulbenkian de Bailado (a designação BG só veio a ser adoptada em 1975). O GGB foi integrado no SM em igualdade de circunstâncias com Orquestra Gulbenkian (OG), o outro agrupamento artístico residente, que tinha sido criado três anos antes (em 62). Tanto os músicos da OG como depois os bailarinos do BG, ao fim de um certo período de permanência, passavam a integrar o quadro de pessoal permanente da FG, tendo embora um estatuto jurídico adequado à especificidade da sua actividade profissional. Diferente sempre foi o caso do Coro Gulbenkian (criado em 1964), cujos membros colaboram em regime de prestação de serviços.

VS – E havia uma série de estruturas adjacentes à própria Companhia?

CPL – Exactamente. Havia equipas técnicas de cena.

VS - Equipa médica também?

CPL – Não era necessária uma equipa médica específica para esse efeito, porque a FG sempre teve um Serviço Clínico para todo o seu pessoal, incluindo os componentes da OG e do BG. Houve apenas, sim, fazendo parte estritamente da equipa da Companhia, um técnico paramédico que também acompanhava todas as “tournées” do BG.

VS – Tinha uma outra pergunta que era saber o objectivo de investimento nesta área e uma outra, que era, saber se havia alguma referência a esta arte no gosto de Calouste Gulbenkian.

CPL - Que eu saiba, não. Não conheço referências específicas de Calouste Gulbenkian em relação à dança, tal como não conheço referências específicas dele em relação à música. As artes que eram “o amor da sua vida” eram as artes plásticas. À entrada do Museu Gulbenkian está esculpida uma frase do Fundador em que ele afirma que

considera as obras de arte constantes da sua colecção como sendo filhas suas. Isto diz tudo sobre o amor com que ele se dedicou a criar esta colecção que espelhava a sua própria sensibilidade, a sua cultura, o seu gosto muito pessoal.

VS – Em relação às coreografias montadas pelo BG, a Dr.<sup>a</sup> Isabel Ayres referiu que a circulação em *tournée* era feita normalmente depois da temporada em Lisboa. E entretanto, o Dr. Carlos de Pontes Leça disse-me que fazia parte das suas funções a comunicação e o contacto directo com as entidades que queriam fazer essas apresentações...

CPL - Sim, um trabalho que eu fiz sempre em estreita colaboração com o Director Artístico. Até porque, naturalmente, o Director Artístico estava sempre em contacto directo com teatros, festivais e outras entidades interessadas em convidar o BG. Assim, na maioria das vezes, era o Director Artístico que, a partir dessa base, apresentava sempre as propostas de digressões. Mas, muitas outras vezes, essa iniciativa partia da Administração ou então do Director do Serviço de Música.

VS - A criação própria, original, da companhia, tinha alguma preferência em relação às peças de repertório de outras companhias, que eram adaptadas ao BG.

CPL – Em relação ao repertório clássico, no sentido tradicional, o BG, a partir de 1977 desligou-se completamente, porque nesse ano foi criada a Companhia Nacional de Bailado. Até então o BG, muitas vezes com recurso a reforços para aumentar o corpo de baile necessário para montar peças do chamado repertório clássico, procurava apresentar em cada temporada uma ou duas obras desse repertório, porque era a única companhia profissional existente no nosso país e tinha a preocupação de dar alguma amostra do que era o grande repertório clássico. Não só em Lisboa mas também nas digressões nacionais. Isto era muito importante porque era a única maneira de no nosso país se verem com regularidade obras como “Giselle”, o 2º acto do “Lago dos Cisnes”, “Quebra-nozes”, “As Sílides”, “Petruchka”... Em 77/78, tal como digo aqui no meu texto, “o BG dirá o adeus definitivo ao clássico ao levar à cena, pela quarta vez, «Quebra-nozes» na versão de Anton Dolin”. Uma versão que teve imenso êxito. Tinha uma cenografia de Artur Casais em estilo Arte Nova, que deslumbrou, durante vários anos, muitos públicos.

Depois, em relação ao repertório contemporâneo, houve sempre a preocupação de apresentar dança contemporânea de alta qualidade e ilustrativa das mais diversas orientações estéticas. Todos os coreógrafos portugueses convidados fizeram criações expressamente para o BG. Quanto aos coreógrafos estrangeiros, a muitos deles fazia-se

também a proposta *venha fazer uma criação para o BG*. O objectivo era, obviamente, ter o máximo possível de reportório específico da Companhia. Muitas vezes isso não foi possível porque os coreógrafos não tinham disponibilidade de tempo, ou não estavam de momento interessados. Mas muitos coreógrafos ilustres vieram remontar, isto é, fazer a estreia portuguesa de obras suas importantes. Assim fizeram, por exemplo, Birgit Cullberg, Hans van Manen, Christopher Bruce, Jiri Kylian, Nacho Duato, Louis Falco, Mats Ek, Paul Taylor, Ohad Naharin, William Forsythe, Angelin Preljocaj ou Marie Chouinard. E alguns desses coreógrafos, depois de virem colaborar algumas vezes para montar obras pré-existentes, reconhecendo a qualidade da Companhia, entusiasmaram-se e acabaram por vir fazer uma criação para o BG. Aconteceu isso, por exemplo, com Louis Falco e Christopher Bruce. Este último criou uma nova versão de “As Bodas” de Stravinsky. E a Marie Chouinard estava disposta a vir fazer uma criação na temporada 2005/06, projecto esse que só não se concretizou pelo facto de o BG ter sido extinto em Julho de 2005. E recordo ainda dois outros coreógrafos, Lar Lubovitch e Mauro Bigonzetti, que logo na primeira colaboração com o BG vieram fazer criações, de obras que depois foram, durante anos, peças fundamentais do reportório da Companhia.

VS - Já me falou um pouco do percurso dos bailarinos dentro da Companhia, que eles podiam depois aspirar a ser coreógrafos...

CPL – Exactamente. Muitos deles começaram aqui a carreira. Entre eles Vasco Wellenkamp e Olga Roriz que foram, durante anos, coreógrafos residentes do BG. Durante um largo número de anos, o reportório base da Companhia assentava muito em obras de Vasco Wellenkamp e Olga Roriz, que espelhavam a personalidade própria do BG, aquilo que o BG tinha mais específico para apresentar, sobretudo em digressões internacionais. Eram obras de dois portugueses que pertenciam à própria Companhia e nela tinham dado os seus primeiros passos no caminho da criação coreográfica, nos Estúdios Coreográficos. Isso foi sempre muito consolador para todos os que trabalhavam no SM, e especialmente para os que tinham uma responsabilidade mais directa em relação ao BG.

VS – Era um investimento que tinha retorno, na verdade.

CPL – Exactamente.

VS – Em relação ao espólio, falou-me há pouco do cuidado em cuidar do património. Neste momento, em que a Companhia já não existe, foram devolvidas algumas das criações de figurinos, como me disse, e como disse a Dr.<sup>a</sup> Isabel Ayres nas respostas que

me enviou. Mas, existe algum material, no fundo são obras, são criações, que tenham sido incluídas na colecção Gulbenkian do CAM?

CPL – Não.

VS – Por exemplo, o cenário do Siza Vieira...

CPL – Não, nenhum elemento cenográfico ou de adereço foi adquirido pelo Centro de Arte Moderna. Nunca se proporcionou essa oportunidade.

VS – Porque por exemplo, em relação à experiência dos Ballets Russos, há muitos figurinos de grandes artistas que são obras elas próprias e que fazem parte de uma colecção.

CPL – Claro, claro! A única documentação, digamos assim, que o Centro de Arte Moderna adquiriu foram algumas obras de fotógrafos de arte que fizeram exposições sobre o BG: João Menéres, Eduardo Gageiro e Ana Esquível. E o SM também adquiriu algumas dessas fotografias-quadros.

VS – Mas essa aquisição tem a ver com o facto de o Director do Centro de Arte Moderna ter sido o Jorge Molder?

CPL – Não, porque a aquisição dessas fotografias-quadros foi feita quando o Director do CAM era ainda o Arquitecto Sommer Ribeiro.

VS – Vou fazer-lhe uma pergunta relativamente ao investimento orçamental. Eu sei que não me podem ser fornecidos dados em concreto...

CPL - Sobre orçamentos de produção, é melhor perguntar à Dra. Isabel Ayres, porque era ela que tinha a seu cargo a gestão de toda essa área.

VS - Sim, mas sobre o orçamento, não tão em concreto, mas em termos de Fundação, em relação ao BG, ele esteve sempre equiparado a outras áreas como por exemplo, a música?

CPL- Suponho que quer referir-se à Orquestra Gulbenkian. Sim, havia uma equiparação, não em termos absolutos mas em termos relativos, até porque a Orquestra acabou por ter muitos mais componentes do que o BG. E havia também tratamento idêntico no plano da gestão de pessoal. Havia, inclusivamente, tal como existe ainda para a OG, um estatuto jurídico específico para os componentes do BG, porque tinham condições de trabalho inteiramente diferentes das pessoas que trabalham num escritório ou numa oficina.

VS – São as chamadas profissões de desgaste rápido.



CPL – Exactamente. E o plano de apoio constante desses estatuto era ainda mais exigente, ou melhor, mais protector, no caso dos bailarinos, dado que essa é uma profissão de desgaste ultra rápido.

VS – Bom, agora passávamos a outras questões...

CPL – Sim, já é tempo disso... Porque estas últimas questões de que falámos não têm nada a ver com o “*rebolar alegremente...*”

VS – Aquilo que me propus fazer é uma crítica da dança como património, ou seja uma crítica da obra coreográfica, do objecto coreográfico que é tão efémero, no contexto da história; informada sobre o contexto de criação e sobre o contexto institucional (no caso, o BG).

CPL – Sim!

VS – Portanto, envolve a questão do património e interessou-me o BG, porque tem uma existência e um percurso definido.

CPL - Foram quarenta anos.

VS - Sim, estão fechados. Uma história com princípio, meio e fim.

CPL – Claro.

VS – Bastante rica, bastante imponente no contexto cultural português e suficientemente presente para ser significativo trabalhar sobre ela. Parece-me importante saber da história, saber artisticamente dessa história e da dinâmica organizacional. Mas saber também em termos de crítica, de pessoas que viram ou estiveram envolvidas, acho que pode lançar luz sobre a própria história, porque a dança se não se vir, só se pode ler, ou ouvir falar. Portanto, é essa vertente da crítica do passado, iluminada aos dias de hoje, e que permita ver aquilo que já não está visível, que já não é possível ver. Porque mesmo os registos vídeo, não são as obras e o impacto num público nunca se percebe num registo vídeo, naturalmente. Portanto é tentar, conhecendo as várias facetas do contexto, iluminando com todos esses holofotes, ver se se consegue ter uma sombra do que foi a coisa em si e do que foi a obra coreográfica. Por isso me interessa este lado meramente crítico e de opinião...

CPL - Pois claro!

VS - ... perfeitamente livre, obviamente. Para já é enriquecedor ouvi-lo, e ouvir a sua opinião é de facto um privilégio.

CPL – Obrigado.

VS – E para mim, que também sou bailarina, também faço dança, é iluminar aquilo que eu própria faço. Penso que é importante saber de onde vem a dança que se aprende e

que se faz agora. Porque a Vera Mantero, o João Fiadeiro, a Clara Andermatt, estão aí agora mas vieram de algum sítio.

CPL – Vieram de algum sítio. O João Fiadeiro, salvo erro, começou no BG. A primeira criação dele foi aí, depois seguiu outros caminhos muito diferentes.

VS – Sim, mas para seguir caminhos diferentes é porque se teve algum à partida.

CPL – Dos coreógrafos que começaram no BG, penso que os que depois seguiram os caminhos mais diferentes foram o João Fiadeiro e a Vera Mantero. Enquanto o Vasco Wellenkamp e a Olga Roriz, como já disse, contribuíram muito para forjar uma personalidade própria do BG. O Paulo Ribeiro, o Rui Horta e a Clara Andermatt são casos diferentes. Quando vieram colaborar com o BG, vieram já como coreógrafos convidados, tinham começado a sua carreira lá fora e não dentro da Companhia. De qualquer maneira, sempre tiveram uma afinidade muito maior, uma empatia com “a maneira de estar em cena” cultivada pelo BG. E é interessante ver que agora, precisamente, tanto o Paulo Ribeiro como a Clara Andermatt, além da Olga Roriz, estão a criar obras para a Companhia Nacional de Bailado.

VS - Em relação à peça da Vera, especificamente, aliás, esse programa, circulou muito pouco, eu acho que foi apresentado em Lisboa e em Santa Maria da Feira (no Europarque), e não circulou mais. Alguma razão? Isso era muito frequente?

CPL – A circulação das obras em “tournée” dependia naturalmente das possibilidades de calendário, e também das disponibilidades orçamentais da própria Companhia...

VS - ...da própria Companhia?

CPL – Exactamente. Faço notar que o BG sempre teve um orçamento razoável para digressões. A partir de certa altura foi determinado que as digressões no estrangeiro deveriam ser integralmente pagas pelas entidades contratantes. Mas foi diferente o critério adoptado para as digressões em Portugal, dado entender-se que a circulação habitual da Companhia dentro do país cumpria uma função de serviço público da qual a FG não quis alhear-se. Era sempre solicitada às entidades contratantes uma comparticipação nos encargos das “tournées”, mas os encargos remanescentes eram suportados pela FG. Para isso sempre houve um orçamento razoável. Mas é claro que, por definição, um orçamento sempre implica uma limitação de despesas.

VS – Em termos de programação e de escolha de coreógrafos, houve alguma consequência das limitações orçamentais?

CPL – Não, porque até ao fim sempre houve orçamento suficiente ter em cada programa uma ou duas novas produções. E também para ter coreógrafos convidados, alguns deles de grande nomeada no plano internacional, pelo menos um ou dois em cada temporada.

VS - Em relação mesmo à obra da Vera Mantero, gostaria de saber se se lembra.

CPL - Tenho uma ideia, mas a ideia de que a Dra. Isabel Ayres dá conta no depoimento é, por certo, muito mais perfeita, mais completa do que a que eu tenho.

VS – Isso não vale, substituir a memória...

CPL – Porque de facto, agora é que eu estou a visualizar exactamente o efeito surpresa, o efeito gozo, que houve em ver em palco, e em dança muito teatral, espelhadas algumas figuras da FG, isto é, pessoas que prestavam aqui serviços, como é o caso dos arrumadores do parque de estacionamento, os empregadas dos bares, os jardineiros, os empregados da segurança. Isso foi uma ideia interessante, uma ideia um bocadinho “ousada”, mas não houve problema nenhum nem ninguém fez observações por isso. Foi uma ideia interessante que nunca ninguém tinha tido, de espelhar de um modo lúdico e gracioso, um bocadinho irónico, algumas das pessoas/imagem que se encontravam no dia-a-dia da vida na FG.

VS – Lembra-se se houve reacção do público?

Eu penso que não... não lhe posso dizer ao certo... mas não tenho ideia de que as pessoas tenham dado conta, tenham ligado exactamente, tenham sabido interpretar... porque o público de fora não repara tanto no uniforme dos empregados do bar ou da segurança. Foi uma coisa para ser lida, mais, digamos, interpretada pelos da casa, pelos que cá estávamos, do que pelos de fora. Não era tão perceptível, não era tão visível, a graça da citação, da alusão.

VS – Pronto, gostaria agora de o ouvir um pouco mais em relação a algumas questões mais críticas. A questão da música...

CPL – Devo desde já dizer que eu sou uma pessoa “suspeita” nessa matéria. Fundamentalmente sou um musicólogo. E, além da musicologia em sentido estrito, dedico-me muito a estudar o cinema musical e as relações entre música e cinema. Tenho feito vários cursos, conferências e comunicações em simpósios sobre essa matéria. Portanto, eu olho para a dança sempre como observador atento. Mas nunca fui, nem pretendi ser, um especialista de dança. Fui sempre um observador e colaborador atento. Mas o meu centro de visão nunca foi a dança. Nunca olhei para o mundo a partir da dança. Sempre olhei para o mundo a partir da música, e também do cinema. De modo que, como músico, tenho opiniões reticentes em relação à componente musical de

muitas das coreografias que se criam nos nossos tempos. Muitas delas são criadas contra a música, outras são criadas apesar da música, e outras prescindem completamente da música. E há também as que têm uma componente musical absolutamente desinteressante. Claro que isto tem uma razão de ser que eu compreendo perfeitamente. Mas a um músico não interessa muito ver uma coreografia dançada em silêncio. A dança é essencialmente uma arte teatral. Sendo assim, se não tivessem sido as circunstâncias históricas em que o BG nasceu, teria sido mais lógico que o BG tivesse sido gerido e administrado pelo Serviço de Belas Artes, que tinha a seu cargo todas as artes (com excepção da músicas) todas as artes performativas...

VS - ... e visuais.

CPL – Exactamente, além das artes plásticas, também o cinema e o teatro. Tal como já disse, a dança é uma arte essencialmente teatral. Nasceu a partir da música, ou em estreita ligação com ela, mas a partir de meados do século XX foi ganhando autonomia. Esse grande *grito de Ipiranga* da dança em relação à música começa curiosamente com a colaboração de um grande compositor e de um grande coreógrafo que são respectivamente John Cage e Merce Cunningham. Quando o Merce Cunningham diz que a música e a dança têm uma relação do mesmo tipo que a que existe entre os passos que eu dou quando vou a atravessar uma rua e os ruídos ambientais que se produzem nessa rua quando eu vou atravessá-la. A partir daí chega-se ao extremo de fazer uma criação coreográfica e juntar-lhe, justapor-lhe, a música só mesmo no ensaio geral ou no próprio espectáculo de estreia. Está assim aberto o caminho aberto para uma inteira liberdade/independência entre dança e música. Felizmente, do meu ponto de vista musical, continuou e continua sempre a haver coreógrafos que têm como ponto de partida a música. E temos exemplos ilustríssimos desses, dentro do país e fora do país. Em Portugal temos representantes de todas essas correntes. Desde o Vasco Wellemkamp para quem o ponto de partida é basicamente sempre a música. Até outros criadores para quem a música vem depois, *já veremos o que há-de ser, eu vou criar movimento, vou criar acção cénica, vou criar gestualidade e depois já veremos que música é que...*

A este propósito, há um caso histórico que eu gosto muito de recordar, de uma obra de que gosto muito, uma obra admirável do Roland Petit, “Le jeune homme et la mort”, que foi apresentada com música de J. S.Bach (a “Passacaglia” em Dó menor, BWV 582). Mas essa junção só foi feita no final porque toda coreografia tinha sido criada com música de jazz. É um caso exemplar da ambiguidade e da equivocidade na relação

música/dança, e também de como surpreendentemente esse processo de criação até pode dar inteiramente certo. Claro que “Le jeune homme et la mort” de Roland Petit é muito mais impressionante com música de Bach do que com a música de jazz. Há um ritual, um ritual de morte, que com a música de Bach ganha muito mais força expressiva, muito mais dramaticidade do que se fosse com jazz. O jazz teria sido demasiado *light* para aquela tragédia. Há um filme documentário fabuloso com o bailarino Jean Babilée em que ele conta as recordações que tem da criação dessa obra com o Roland Petit. Foi exibido em 2003 na Culturgest.

VS – Interessante, não vi.

CPL – O filme intitula-se “Le Mystère Babilée” e foi realizado em 2000 por Patrick Bensard.

VS – Obrigada.

CPL – Para mim é sempre muito mais interessante, dá-me muito mais fruição estética, ver uma obra de dança em que há uma relação de interdependência intrínseca com a música, porque acho que ambas as artes se enriquecem mutuamente quando há uma relação essencial entre elas, quando temos a sensação de que cada uma delas é causa da outra. Isto a um músico proporciona uma fruição estética mais profunda do que aquela em que a música está como se não estivesse lá... ou às vezes está mas era preferível que não estivesse lá. Eu tenho tido muitas vezes essa sensação, de que *era preferível que isto fosse dançado em silêncio, mas esta banda sonora não!* Não tem interesse nenhum, em si mesmo não se aguentaria, não tem interesse. Acho que uma música é boa para dança quando, além de ligar bem com a dança, tem suficiente qualidade para ser ouvida com interesse, autonomamente. Deixo-lhe aqui uma pista para a sua reflexão.

VS – Obrigada.

CPL – Tivemos a esse respeito, convém recordar isto, no historial do BG, uma experiência muito feliz com a compositora Constança Capdeville, que fez criação musical expressamente para algumas obras do Vasco Wellemkamp. Era da mesma geração do Jorge Peixinho e do Emmanuel Nunes, e foi uma das figuras fundamentais da vanguarda da música portuguesa que arrancou nos anos 1960/70. Do ponto de vista da política do SM, foi muito bom poder fazer encomendas para o BG a uma grande compositora, a uma pessoa a quem também fazíamos encomendas de música de concerto.

VS – Tem acompanhado o percurso da VM, entretanto?

CPL – Não, não tenho tido oportunidade. Isto não envolve qualquer tipo de preconceito, mas, como deve compreender, a partir do momento em que deixei de ter responsabilidades em relação ao BG, e sobretudo a partir do momento em que o BG foi extinto, deixei de sentir a necessidade de estar a par de tudo o que se estava a fazer em matéria de criação coreográfica portuguesa. Agora, para mim, fundamentalmente há a música, depois o cinema (e a relação música/cinema), e depois fica o tempo possível para o teatro, para a dança... Não tenho tempo para mais... não é por falta de interesse. Mas tenho acompanhado sobretudo a carreira de alguns coreógrafos que colaboravam assiduamente com o BG. Tenho acompanhado bastante a carreira não só do Vasco Wellemkamp e da Olga Roriz, mas também do Paulo Ribeiro, do Rui Horta, da Clara Andermatt; porque, enfim, assisti quase ao nascimento da carreira deles, e tenho uma relação pessoal muito cordial com eles. Por isso, sempre que posso, não perco as estreias de cada um destes criadores.

VS – E, mesmo tendo essa visão que, como diz, é reduzida, mesmo contra a sua vontade, qual é a sua opinião sobre a dança actualmente em Portugal?

CPL – Há coisas extraordinárias! Penso que o que a Luísa Taveira está a começar a fazer à frente da Companhia Nacional de Bailado é notável. Designadamente, na primeira temporada por que foi responsável, e em que teve uma ideia muito rica: juntar nove coreógrafos numa única obra, porque tem um duplo sentido positivo. No plano estético e no plano das relações humanas. Fazer conciliações, reconciliações, juntar pessoas com caminhos estéticos muito diferentes e também com alguma diferença geracional, e fazer daí nascer uma obra coreográfica muito polifacetada. Houve ali, de facto, nove diferentes maneiras de fazer dança, unificadas pela música do Bernardo Sassetti. Extremamente inteligente e oportuna essa ideia, esse critério unificador. Nove coreógrafos, cada com a sua estética (algumas delas são diametralmente opostas), mas há um elemento unificador, a música do Bernardo Sassetti, que não é uma música unificada, que se adaptou à personalidade e ao tipo de criação de cada um dos nove coreógrafos.

VS - Tirando esta grande estrutura que é a Companhia Nacional, que viveu paralelamente ao BG durante grande parte da sua existência, como é que vê o restante panorama?

CPL - Há coisas muito notáveis a acontecer, por exemplo o trabalho do Rui Horta, o trabalho da Companhia Paulo Ribeiro, o trabalho da Companhia Olga Roriz, o trabalho da Clara Andermatt... E também, por exemplo, o Quorum Ballet, cujo trabalho não

tenho podido acompanhar mas acerca do qual tenho tido algumas referências muito positivas. São coisas muito interessantes que estão a acontecer. Entre tantas outras que eu não acompanho de maneira nenhuma.

VS – E vê o BG como tendo sido uma influência importante para isso?

CPL – Continua a ser ainda, enquanto estiverem operacionais, como criadores, artistas que “nasceram” nele ou passaram por ele. Desse modo o BG continua a estar presente, não é fantasmaticamente presente, é efectivamente presente. Por certo, daqui por 20/30/40 anos será diferente, as pessoas que nessa altura assistirem a espectáculos de dança ouvirão falar do BG como nós ouvimos agora dos Ballets Russes de Diaghilev ou da Companhia de Balanchine! É uma pena que as boas companhias de dança morram. É natural que morram quando estão formadas em torno de uma personalidade nuclear, como o Merce Cunningham ou a Pina Bausch. Mas não têm forçosamente que morrer quando pertencem a instituições que perduram no tempo.

VS – E porque é que morreu aqui?

CPL – Para isso intervieram factores de outra ordem que foram explicados pelo Conselho de Administração quando foi tomada a decisão de extinção. Para esse efeito remeto-a para o Relatório da FG referente ao ano 2005, em que de modo sucinto são apresentadas as razões daquela decisão.

VS – Só queria agora, muito rapidamente ...

CPL – Mas olhe que a Dra. Isabel Ayres está à sua espera. Eu disse-lhe ”com a Vera Santos vai ser uma conversa breve”...

VS – Sim. Sabe que o André Guedes, que foi o criador dos figurinos, fez uma nova criação...

CPL – Com esses mesmos figurinos?

VS - Sim.

CPL – Não sabia.

VS - E chamou-lhe “como rebolar alegremente sobre um vazio Exterior”.

CPL – Ah!

VS - Fez isso no Alcantara 2010.

CPL – Não sabia, e com coreografia de quem?

VS – É uma co-criação com Miguel Loureiro.

CPL – Eu não sabia disso mas acho extremamente interessante.

VS - É muito mais cénico do que... é muito mais teatral do que dança...

CPL – Claro, será muito mais teatro.

VS – Mas foi muito curioso ver os figurinos novamente.

CPL – Noutro contexto, completamente diferente.

VS – Noutro contexto, e é um contexto que ele enquadra...

CPL – Não sabia disso...

VS – Procurando no site do Festival Alcantara, encontra mais informação.

CPL – Que pena eu ter perdido essa oportunidade de revisitar o universo do “rebolar alegremente”...

VS – É muito curioso que ele pega na obra, remetendo para a Revolução Francesa.

CPL – Ah!

VS – Aliás o que está no site do Alcantara, é a referência a uma figura da Revolução Francesa. Com esta introdução, a minha última pergunta é, se imagina algum tipo de iniciativas, não é o caso desta, mas que poderiam ser levado a cabo a partir do espólio, do reportório, das obras do BG.

CPL – Eu penso que sim! É uma questão de haver coreógrafos interessados em explorar isso.

VS – Uma questão, acerca dos contratos: os coreógrafos tinham autorização para utilizarem as obras fora do BG?

CPL – Sim, em determinadas condições. Havia um período inicial em que logicamente, para uma criação feita para o BG, este tinha um exclusivo de apresentação durante 3, 4 ou 5 anos. Mas a partir desse prazo, ou mesmo se antes disso, o BG deixasse de considerar que essas obras faziam parte do seu reportório base, os coreógrafos ficavam com inteira liberdade para apresentar, remontar as obras onde quisessem. Nunca houve quaisquer restrições a isso, salvaguardando aquele período inicial imediatamente a seguir à estreia. Era normal que o BG tivesse durante algum tempo o exclusivo daquelas obras que tinham sido encomendadas e criadas para ele. É aliás uma prática comum na generalidade das companhias de dança.

VS – Muito obrigada por esta exaustiva conversa.

CPL – Obrigado também eu, gostei muito de falar consigo.

VS – E eu gostei muito de o ouvir.



## b) Transcrição da entrevista de Isabel Ayres

Na entrevista da Dra. **Isabel Ayres**, actualmente em funções de produção no Serviço de Música (SM) da Fundação Calouste Gulbenkian e em 2001 era Directora de produção do Ballet Gulbenkian (BG), as questões procuram esclarecer o contexto de produção da obra. Por um lado o funcionamento e a mecânica da companhia, por outro lado a dinâmica do processo.

O elenco de perguntas que se segue foi respondido via email pela entrevistada e foi seguido como um guião no momento da entrevista presencial gravada (nas instalações da FCG, em Junho de 2011, com a duração de c. 1h).

**A entrevistada autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**P.** Uma breve referência à sua actividade e relação com o Ballet Gulbenkian. (Período de actividade e funções exercidas).

**R.** Entro no BG em Setembro de 1989 como directora de Produção e exerço essas funções até à sua extinção, em Julho de 2005.

### 1. Ballet Gulbenkian (Enquadramento institucional)

**P.** Quais as funções da Directora de produção no BG?

**R.** Na sequência da programação e convite aos coreógrafos, feitos pela Directora Artística da Cia, a directora de produção tem de pôr em movimento a máquina para, na data prevista o bailado estar em cena e ser estreado, isso implica:

- a execução de um cronograma;
- a negociação de *cachets* com os intervenientes: coreógrafo, assistente de coreógrafo, figurinista, cenógrafo, compositor, *light designer*, costureiras, aderecistas, etc;
- a execução dos contratos;
- a escolha de materiais de guarda-roupa com os figurinistas e respectiva compra;
- organização de provas de figurinos;
- a escolha de materiais para a execução dos cenários e adereços, compra e supervisão de execução;
- compra de material técnico se necessário;

- o empréstimo de materiais e respectivos seguros;
- gestão e compra de materiais para o stock de uma companhia de bailado, desde sapatilhas de dança, a *maquillage*, telões, linóleos, filtros para luz, aviamentos para atelier de costura, etc;
- o fecho de contas das produções;
- o processamento do pagamento dos *cachets* atempadamente para evitar atrasos.

**P.** Qual a posição da Directora de produção no organigrama do BG?

**R.** Directamente abaixo da Direcção Artística e em paralelo com o Director de Cena e Assistentes da Direcção.

**P.** A circulação das obras era assegurada a par da criação ou era sequente?

**R.** As *tournées* eram maioritariamente feitas após a temporada terminada.

**P.** Acompanhou o destino do material produzido ao longo da actividade do BG? (havia reutilização)

**R.** O armazenamento e arquivo do guarda-roupa era da responsabilidade da nossa fiel de armazém, todas as peças que detinham direitos de autor, não podiam ser reutilizadas a não ser com o consentimento do respectivo figurinista.

Havia casos especiais de peças soltas que não tinham design específico, que poderiam ser reutilizadas. Os cenários e adereços eram guardados pelo sector técnico-maquinistas e aderecistas.

## **2. Temporada 2000/2001 (Enquadramento cronológico)**

**P.** Como foi trabalhar com a direcção artística de Iracity Cardoso e no caso específico desta temporada, houve algum desafio em particular?

**R.** Excelente trabalho de equipa, é o que me ocorre em primeira mão. Havia sempre grande cumplicidade entre nós as 2 e sempre senti um enorme apoio por parte dela, para questões de produção que, às vezes, eram de complicada resolução. Sobretudo relembro o seu rigor e sentimento de justiça em todas as situações. No meio de tudo isto a *Ira* era também a grande amiga e a grande mestre, aprendi muito com ela. Ela esteve à frente das temporadas no período desde 96/97 até 2003.

**P.** A circulação do BG nesta temporada foi muito diferente de épocas anteriores?

**R.** Durante a direcção da *Ira* o número de *tournées* aumentou substancialmente.

**P.** Como avalia a exigência do seu trabalho em situações diversas como novas criações e reposições? (caso do Programa em causa)

**R.** Em parte respondido com a descrição de funções, posso dizer que nas reposições, teria de me preocupar com a negociação de direitos de reposição com os autores e velar por que os materiais tivessem em condições de ser novamente apresentados: guarda-roupa e cenários.

**P.** Que diferenças de método foram mais marcantes entre os coreógrafos com que trabalhou e como é que essas diferenças se sentem na sua função?

**R.** Para nós produtores, os coreógrafos organizados e estruturados e que nos dão, logo de início, directivas muito claras sobre o que pretendem, são os ideais. Muito importante também que consigam transmitir aos seus colaboradores directos e que foram por eles escolhidos (figurinistas, cenógrafos e *light designers*) a sua ideia para determinada coreografia, o que na realidade querem ver em palco a nível plástico e que vai necessariamente complementar a coreografia.

Trabalhar com a Vera Mantero foi excelente, ela sabe o que quer, para além de ser uma pessoa muito gentil no trato e muito simples.

**3. “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”** (questões processuais/enquadramento da obra)

**P.** Em termos artísticos, qual o teor do contrato/encomenda: houve alguma indicação à coreógrafa sobre a temática da obra, obrigatoriedade de elenco e processo de selecção, autonomia de escolha de colaboradores criativos?

**R.** Esta questão terá de ser respondida pela Directora Artística ou pela própria Vera Mantero, nós produtores não convidávamos os coreógrafos. Tanto quanto sei os coreógrafos escolhiam os bailarinos com quem queriam trabalhar e discutiam essa escolha com a Direcção da Cia.

**P.** A Vera Mantero estudou e foi bailarina do BG, pensa que essa relação com a companhia e a instituição foi uma mais-valia para o trabalho desenvolvido?

**R.** Sem dúvida que sim, foi um piscar de olhos a uma instituição, o retrato da Fundação Gulbenkian, nos próprios figurinos foram espelhadas várias profissões da FCG - i.e. elementos da empresa de segurança, arrumadores da garagem, empregadas de mesa da cantina e bares, jardineiros, o próprio cenário replicava as paredes do Grande Auditório, plasticamente estava lá tudo...

**P.** Como avalia o processo de criação desta obra, do ponto de vista da sua função e comparativamente a outras situações? Lembra-se de alguma particularidade? (escolhas, envolvimento da equipa)

Acompanhou a selecção de bailarinos e restante equipa técnica/criativa? Havia consultores nessa área?

**R.** Não acompanhei a selecção dos bailarinos, não me competia.

A Equipa técnica não era escolhida, era a nossa equipa de cena. Foi sim escolhido o cenógrafo/figurinista André Guedes, o *light designer* Jorge Ribeiro e o compositor da música original Nuno Rebelo, todos escolha da coreógrafa.

**P.** A peça foi bem recebida na estreia e nas apresentações seguintes?

**R.** Penso que sim.

**P.** Viu a peça? Tem alguma memória específica da obra/do espectáculo em geral? Se acompanhou alguns ensaios, quais os que mais a surpreenderam?

Alguma curiosidade que queira partilhar sobre esta criação? Seja do seu processo de criação, da sua temática, da reacção do público, etc.

**R.** Lembro-me que achei bizarro o facto de incluirmos animais embalsamados em cena...duas galinhas e um ganso. Por outro lado achei especialmente criativa a ideia de replicar em figurinos, algumas das funções de atendimento ao público.

#### **4. Aspectos críticos (contexto artístico)**

**P.** Tendo em conta a sua área de trabalho, como vê a produção de uma obra coreográfica no contexto de uma companhia como o BG e produção coreográfica independente? (vantagens e desvantagens).

**R.** O estar ligada a uma casa como a FCG e ter um orçamento autónomo, em que não estamos dependentes do eventual atraso de um subsídio para arrancar com despesas de produção ... torna o produtor mais ágil e o seu trabalho menos stressante. Muito possivelmente não conseguiria ter tido as oportunidades que tive a nível de produção e correspondentes desafios se estivesse ligada a uma *Cia* independente, com um *budget* mais curto e espartilhado...

**P.** Na sua opinião, qual foi o papel do BG no panorama artístico português?

**R.** Fundamental na missão de divulgação para o grande público do melhor que se fazia quer a nível nacional quer a nível internacional no panorama do bailado contemporâneo.

Importantíssimo como “empregador” e formador de bailarinos e de escola de oportunidades de trabalho para os criativos que giram à volta de cada coreografia: figurinistas, cenógrafos, *light* e *sound designers*, compositores, aderecistas...

**P.** Que tipo de iniciativas pensa que poderiam ser levadas a cabo a partir do espólio do BG?

Alguma parte desse espólio está actualmente inserida na colecção Gulbenkian?

**R.** Penso que seria interessante uma eventual mostra pública de alguns figurinos de produções mais marcantes, juntamente com a mostra dos respectivos vídeos.

Após a extinção do BG a Fundação teve o cuidado e o rigor em doar as peças de guarda-roupa que detinham direitos de autor aos próprios figurinistas e/ou coreógrafos, algumas peças foram doadas, com o consentimento dos figurinistas e coreógrafos ao Museu do Teatro e muitas peças soltas foram oferecidas a escolas de dança e outras instituições que fizeram bom uso delas. De qualquer forma mantivemos de cada produção feita, 2 figurinos representativos de cada coreografia.

**Notas à transcrição da entrevista presencial:** Foram mantidas as características de oralidade inerentes a uma entrevista desta natureza. Por uma questão de compreensão da lógica do diálogo, ao longo da transcrição, são dadas indicações de que estão a ser analisados documentos do dossier de produção que a entrevistada disponibilizou para consulta no momento da conversa. O texto da transcrição foi alvo de revisão pela entrevistada.

**Isabel Ayres** - Por acaso aproveitei e fui ver ao nosso arquivo qual tinha sido a *tourné* neste bailado e... não sei se é uma coisa que sabe... Ele só foi a Santa Maria da Feira, a 30 e 31 de Março 2001.

**Vera Santos** – Sim, foi onde eu vi a peça.

**IA** – Então, como é que quer fazer, tem aqui o dossier de produção que acho que vai ser importante para si. Eu fazia sempre o chamado “fecho de contas” e incluía sempre em todas as produções, uma fotografia e os bocadinhos dos vários tecidos. [folheando o dossier] Lá está, a famosa bata dos arrumadores de garagem, que já não os temos, e depois havia também a rapariga do bar dos artistas e que era da nossa cantina. Havia também, se não me engano, contínuos, por acaso acho que os contínuos depois

acabaram por ser retirados, porque na versão final acho que já não estavam lá os contínuos... mas foi muito curioso!

**VS** – Havia os jardineiros também...

**IA** - Havia o jardineiro também... e havia o quê? Eu lembro-me que pus aqui assim uma série deles, o que era? Era o jardineiro, a empresa de segurança, um dos SOV, arrumadores da garagem, empregados de mesa e depois o próprio cenário... que eu achei extraordinário do próprio André Guedes. [folheando o dossier] Estes painéis são painéis acústicos que temos no Grande Auditório. São assim, uma espécie de uns medalhões.

Pronto, tem aqui uma série de... [folheando o dossier] isto é produção: são facturas, pedidos de seguro para os animais embalsamados, por exemplo. Inicialmente ele queria uns cães, ele chegou a ir ver ao [Teatro Nacional] Dona Maria uns cães, mas não gostou dos cães. Depois optou pelas galinhas e pelo ganso, se não me engano.

**VS** - E vieram de onde?

**IA** - Da *Veterinária*. Está aqui até o pedido, se não me engano. Instituto de Medicina Veterinária, fez-se um seguro e depois voltaram para lá.

**VS** - E foi a Isabel que na altura os encontrou.

**IA** - Tive de procurar! Produção é assim, procuramos tudo!

**VS** - Pois é isso, eles têm as ideias e depois a produção é que faz.

**IA** – Porque isto é engraçado, já agora, explico um bocadinho como é que isto funcionava. Portanto, a Iracity delineava a programação e eu tinha uma reunião com ela, no início da temporada, em que ela me dizia quais eram os coreógrafos que ela queria convidar. A partir daí eu contactava os coreógrafos, negociava, mediante uma tabela que eu e a *Ira* entretanto tínhamos conversado, tínhamos confirmado. Portanto, o primeiro contacto seria com o coreógrafo, ele depois dir-me-ia os *designers* com quem queria trabalhar (cenógrafos, *light designer*...)

**VS** - Os outros criadores.

**IA** - Os co-criadores. E arrancava com os contactos todos. Depois só terminava quando o bailado estava em cena. Portanto, a produção acaba praticamente no dia da estreia, nesse dia, o bailado já é da Direcção de cena porque já entra em palco.

**VS** - Mas depois há as *tournées*...

**IA** - Mas eu nunca vou. Eu nunca ía. A parte da *tournee* era feita pelo João Costa que neste momento é o assessor da Luísa Taveira na CNB [Companhia Nacional de Bailado]. O João Costa era o assistente directo da Iracity e o nosso *tour manager*.

Portanto, ele é que fazia os nossos contactos todos para *tournee*, para onde é que os bailados iriam rodar, os contratos... essa parte já não era comigo. Eu fazia a produção “em casa”.

**VS** – São esses tais assistentes de produção que diz nas suas respostas que estavam a par do seu cargo no organigrama do BG?

**IA** – Sim, exactamente. Havia o Director de cena (o João Frango), meu colega, e depois, chegou a haver dois assistentes da Direcção artística mas durante praticamente todo o tempo da *Ira*, foi o João Costa – é um elemento de quem eu tenho muitas saudades... continuo a revê-lo mas... Aliás, digo-lhe mais, foi difícil mexer outra vez nestas feridas! Foi difícil! Aliás estava a comentar isso com o Dr. Pontes Leça: *Ai, está-me a fazer imensa confusão e alguma dor, mexer outra vez nisto tudo!*

**VS** – Mas por recordar pessoas com quem já não trabalha...?

**IA** - ... sim, e recordar o meu trabalho de produção que eu adorava. Produção em bailado, que é uma coisa que eu agora não faço.

**VS** – Continua a fazer produção mas é em música?

**IA** – Eu continuo a fazer produção, continuo no Serviço de Música, mas sou responsável por todos os agrupamentos que vêm actuar, estrangeiros, todas as orquestras. A contratação, a logística, etc., e o novíssimo ciclo de *Músicas do Mundo* que nós temos desde o ano passado. Se me perguntar, em termos de produção, é uma produção muito diferente da outra porque não tem as componentes de guarda-roupa, de envolvimento técnico, de cenário... tenho imensas saudades dessa parte, porque agora aqui não temos cenários nem guarda-roupa...

**VS** – Daí a dor de recordar o que acabou...

**IA** – Sim.

**VS** – Disse nas suas respostas, que a circulação era feita no fim da Temporada, já vimos que esta peça não teve muita circulação, tem ideia porquê?

**IA** – Não. E não sei qual era o critério, mas o que se passava muitas vezes... eu lembro-me que este cenário tinha alguma grandiosidade e o que se passava era que, aqui em Portugal, os teatros, muitas vezes não tinham condições para acolher. Por isso é que eu tinha sempre uma grande preocupação, nem sempre bem sucedida, em convencer os cenógrafos a fazerem cenários muito transportáveis porque isso depois permitia a circulação. Não me lembro, sinceramente, se foi esse o caso, mas eu lembro-me que estes painéis eram de contraplacado e eram grandes... aliás isto foi para Santa Maria da Feira.

**VS** – Eles ainda existem?

**IA** – Não, já não. Foram recuperados depois para outras coisas. Mas isto, no Grande Auditório do Europarque cabia, noutros, não.

**VS** – Mas este Programa não tinha só esta peça da Vera Mantero em estreia, tinha também a da Né Barros e uma reposição.

**IA** - Quem definia o que iria em *tournee* era Directora artística também. Nas reposições... vamos lá a ver, há aqui que distinguir entre reposição e remontagem, e estreia absoluta ou criação como esta obra. No caso deste Programa, havia duas criações e o *Prepetuum* que era uma reposição. Nas respostas não descrevi isso, tínhamos montagens de bailados já existentes mas nunca montados em Portugal, o que tinha outro tipo de produção, digamos. Eu nesse caso, tinha que contactar o coreógrafo, o figurinista, o cenógrafo, e negociar com eles os direitos para nós podermos apresentar a obra aqui. Depois, tanto quanto possível, vinha o figurinista ter uma reunião connosco para definir e confirmar amostras e estar presente nas provas. Portanto, havia encargos de estadia, para além de *cachet* de reposição, para essas situações. Depois havia a reposição de um bailado que já tivéssemos feito, que era “da casa”, e aí não havia praticamente grandes coisas a fazer.

**VS** – Tem percepção de como os bailarinos reagiam a esses diferentes trabalhos, se havia uma preferência por remontagens ou mais havidos de trabalhar em novas criações?

**IA** – Eu acho que eles ficavam sobretudo muito entusiasmados quando sabiam que iam dançar obras ícones, por exemplo, de um Ohad Naharin, de um Hans van Manen ou de um Kylián ou mesmo de um Itzik Galili - aí eu acho que havia uma motivação incrível e eles estavam ávidos... Porque nessas situações eu contratava muitas vezes os coreógrafos ou os assistentes deles para virem ensinar o bailado e isso, para um bailarino, estar em contacto com o próprio criador, era qualquer coisa de extraordinário. Aí, é evidente que havia uma motivação e um interesse extraordinário. E depois, havia os coreógrafos portugueses, que eles conheciam também bem, já a outro nível, e que eu acho que era uma alegria enorme vê-los de volta aos nossos estúdios para trabalharem.

**VS** – O caso da Vera Mantero.

**IA** – E o caso do Rui Horta que também teve uma colaboração bastante grande, foi muito simpático... e a Vera porque, enfim, fez o percurso dela aqui.



**VS** - E a Né Barros, fazia parte deste Programa, ela não tinha ligação nenhuma com o BG...

**IA** – Não... Foi uma escolha nitidamente da *Ira*. Foi muito curioso, eu acho que ela estava bastante nervosa, lembro-me que ela estava um bocadinho ansiosa e insegura mas correu muito bem. Acho que funcionou bem e ela gostou imenso dos bailarinos... eu acho que de alguma forma, os bailarinos também pressentiam isso e foram super-generosos.

**VS** – Quanto à minha questão relativamente aos contratos, ao seu teor...

**IA** – Em que pergunta?

**VS** – Na três... penso que me remeteu para a Vera Mantero...

**IA** – Sim, chegou a falar com ela?

**VS** – Terei essa oportunidade em breve.

**IA** – [Relendo a pergunta] Em relação à forma como a Professora Iracity podia ou não, sugerir um tema para uma coreografia, eu remeti a resposta para a Vera Mantero, porque na realidade eu não sei e também nunca perguntei. Aquilo que às vezes acontecia, e eu acompanhei três directores artísticos, primeiro o Jorge Salavisa, depois a Professora Iracity e depois o Paulo Ribeiro. Aquilo que às vezes podia acontecer era por exemplo, no corpo de bailado da companhia, se havia alguns elementos que teriam tido menos trabalho, poderia haver eventualmente uma sugestão: *Olha, este bailarino já não está a fazer há algum tempo...* Mas a palavra final era sempre do coreógrafo, o que fazia sentido.

**VS** - O que pergunto, uma vez que teve acesso aos contratos, era se havia alguma cláusula, relativamente à prestação artística.

**IA** – Não, não havia.

**VS** – À parte do pagamento, das condições e das obrigações, artisticamente não havia nenhuma definição contratual relativamente a questões artísticas?

**IA** - Não. Não havia.

**VS** – E em relação à possibilidade de remontagem da peça, se o coreógrafo quisesse fazê-lo?

**IA** - Tínhamos um período de exclusividade que variava. Nós quando contratávamos, na realidade, pagávamos uma encomenda, tínhamos o direito de exclusividade durante dois, três anos de apresentação. Só depois disso ter prescrito é que o coreógrafo podia apresentá-la noutro lado.

**VS** - No fundo a coreografia passava a ser do coreógrafo.

**IA** - Sim, exactamente, já não tínhamos direitos sobre ela.

**VS** - Durante o período que trabalho, que foi longo, como referiu, com três direcções artísticas e por isso também como disse, uma experiência rica, houve alguma alteração de procedimentos, de condições de trabalho e mesmo na orgânica do próprio BG? Sentiu que houve mudanças de orientação?

**IA** – Com as mudanças artísticas?

**VS** - Com isso e com a experiência que o BG ia tendo, foram 40 anos.

**IA** – Nitidamente, no Paulo Ribeiro, acho que houve uma maior abertura talvez, para coreógrafos portugueses, para a entrada de artistas portugueses. Tanto o Jorge Salavisa como a Professora Iracity, tiveram grande preocupação em mostrar os grandes nomes da coreografia internacional a par também com os portugueses, mas talvez o Paulo Ribeiro tivesse convidado mais portugueses.

**VS** – Sim, isso terá a ver também com a própria história. Há um início em que é preciso dar referências...

**IA** - Sim, eu acho que o Jorge Salavisa talvez trouxesse mais Neoclássicos, depois a *Ira* já foi um bocadinho a transição e depois o Paulo Ribeiro bastante moderno, de vanguarda. Curiosamente foi uma espécie de uma onda para o mais moderno.

**VS** - Acha que a produtividade (a dinâmica de trabalho) da companhia, era de alguma forma afectada por questões da organização, da própria estrutura do BG e da Fundação, enquanto instituição que albergava o BG, ou era muito estável trabalhar no BG?

**IA** – Era muito estável trabalhar no BG. Não havia interferências. Uma rentabilidade total e muito trabalho, muito trabalho, muito trabalho a sério. Eu acho que as pessoas que chegavam aqui à companhia, sentiam-se desde logo super-orgulhosas por terem conseguido e davam o seu melhor a esticar, a esticar, a esticar. Foi sempre isso... logo no início quando eu vim... Portanto, eu vim em Setembro de 1989, eu já conhecia o BG, primeiro porque era fã, estava muitas vezes na audiência a ver os espectáculos, nem eu sonhava que viria a trabalhar... porque o meu *background* é da televisão, da RTP, eu fui primeiro locutora, e depois fui produtora, especialmente de um departamento que lidava com bailados, óperas e concertos. Sempre que a RTP tinha necessidade de gravar aqui uma ópera ou um bailado, era eu a produtora destacada, portanto, já tinha muito contacto com esta companhia. Um belo dia o Jorge Salavisa perguntou-me se eu não queria vir trabalhar para cá! Porque ele estava a acumular as funções de director artístico e de director de produção e estava *a arrancar cabelos*... e foi daí a minha passagem da RTP para aqui.

**VS** – Em relação à peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, viu-a?

**IA** – Vi, sim! Lembro-me. Não tive tempo de a rever antes desta entrevista mas lembro-me que aquilo que me impressionou de facto, foi esta ideia de replicar, com vários ícones, esta casa. Acho que a Vera Mantero, se nós a conhecermos, acho que é das coreógrafas mais criativas que nós temos, é uma pessoa diferente, sobretudo muito original. Achei extraordinária essa situação. Mas por exemplo, não me consigo lembrar da música, e nem tive tempo de ir ver. Mas creio que sim, acho que foi um bailado bem recebido, acho que foi bem recebido pelo público.

**VS** – Mas acha que as pessoas também viram a instituição?

**IA** – Ah, sem dúvida, eu acho que sim! Eu acho que o mais marcante era o arrumador laranja. Porque até há bem pouco tempo, esses arrumadores estavam ali na Avenida de Berna a encaminhar os carros, portanto eu acho que aí era super marcante.

**VS** – E tem ideia de como foi para os bailarinos trabalhar com a Vera?

**IA** – Eu acho que na altura, lembro-me que... há muito carinho, houve muito carinho, da parte dos bailarinos para ela e dela para eles. Eles estavam entusiasmadíssimos com o projecto, eu acho.

**VS** – Tirando a Dra. Isabel Ayres, quem é que contactava directamente com eles?

**IA** – Mais o João Costa do que eu, o João Costa como assistente da Direcção artística porque tudo o que era o pelouro dos bailarinos, era ele que tratava. Eu nunca estava tempo necessário nos ensaios a ver, porque andava a correr de um lado para o outro. Porque não tinha só este bailado, tinha outros em produção e não só nesse Programa, já a fazer produção dos que vinham a seguir. Mas o João Costa... se calhar era interessante falar com ele! Eu posso dar-lhe esses contactos.

**VS** – Agradeço. Portanto, ele tinha um contacto mais directo com os bailarinos.

**IA** - Muito mais, eu acho que ele inclusivamente pode ter uma série de *faits divers* para lhe contar que é capaz de ser bastante interessante

**VS** – O trabalho tem a ver com o património, que no caso da obra coreográfica é imaterial, há neste caso o lado institucional que é muito forte, porque o BG foi uma estrutura importante e a Fundação Gulbenkian ainda é! Mas há também o lado da memória pessoal de quem esteve envolvido no processo.

**IA** – Também vai falar com o André?

**VS** - Com o André Guedes, sim, precisamente também por causa desta ligação à nova obra. E com a Vera Mantero e penso falar com uma das bailarinas que conheço, a Cláudia Nóvoa, que é do Porto...

**IA** - Uma coisa engraçada em relação à Cláudia, ela integra, já há dois anos, uma série de workshops aqui do Serviço educativo, relacionados com a dança, é muito interessante. Foi bom vê-la de volta aqui.

**VS** - Em relação a outras iniciativas, até mesmo pelo saudosismo que fala, há alguma coisa que gostasse de rever ou de ver feita com toda esta história de 40 anos do BG.

**IA** – Existia um projecto, que eu não sei se vai para a frente ou não... porque quando nós doamos uma série de peças ao Museu do Teatro, era intenção deles, fazer uma mega exposição. Mas... sabe como é que é... ou falta o dinheiro ou não há disponibilidade, acabou por nunca ser feita essa exposição. Eu acho que seria interessante e acho que seria muito concorrido, fazer-se uma espécie de uma... por exemplo, com vídeos ou com o guarda-roupa. Adereços, já não temos, praticamente, a não ser algumas coisas do bailado da Paula Rego... isso seria interessante. Uma das coisas que eu estou a tentar, mas que por falta de tempo pura e simplesmente ainda não avancei, mas que vi grande receptividade da Dra. Ana Paula Gordo. Portanto, todo o nosso espólio já foi tratado e está arquivado, mas fazia sentido, estas tais duas peças que nós temos de cada bailado, estarem no mesmo sítio aqui das tapeçarias, porque têm o mesmo tipo de acondicionamento de tecidos. Isso é uma questão que eu não referi nas respostas mas que seria interessante até quem sabe, um dia fazer-se uma exposição. O problema é conseguir tirar do um dia-a-dia tempo suficiente para depois ir ver outra vez onde estão estas peças, ver se estão bem catalogadas... bem, isso é uma coisa mais complicada...

**VS** – Não sei há mais alguma coisa que queira acrescentar...

**IA** – Acho que já falamos em tudo que era interessante. Não sei se quer ver aqui no meu dossier...

**VS** – Sobre essa ideia da exposição... acha que isso iria apaziguar essa memória...

**IA** - Aquela ferida? Eu acho que poria mais calma ou menos revolta com a extinção. Já não há propriamente “revolta”, há uma espécie de nostalgia enorme. Porque foram uma série de anos a dar trezentos por cento, aliás como todos nós dávamos aqui dentro para o BG. Era realmente assim... era visceral, quase...

**VS** - Em relação ao seu dossier...

**IA** – Os meus documentos muitas vezes, estão rabiscados... [folheando o dossier] isto era o que cada bailarino ia vestir... curiosamente mantenho no meu gabinete um armário, onde tenho dossiers sobre dossiers sobre dossiers... disto. Ou seja, cada bailado equivale a um dossier de produção e que eu não consigo ainda separar-me deles!

Eles deviam estar lá em baixo, eu já disse lá em baixo, que isto está-me a ser difícil separar-me daqueles dossiers todos... portanto enquanto me deixarem tê-los aqui...

**VS** - [folheando o dossier] ... isto é o pedido de utilização dos poemas... mas o título da obra, sabe se vem de algum dos poemas de António Franco Alexandre?

**IA** – Eu acho que não... na realidade, não me lembro, será uma pergunta a fazer à Vera.

**VS** – [folheando o dossier] ... isto é todo o processo de autorização...

**IA** - [folheando o dossier] ... depois são os pedidos... é nitidamente um dossier de trabalho... Hoje em dia está tudo muito mais em computador, não existe quase suporte físico, felizmente para as árvores... Isso foi...

**VS** - [folheando o dossier] ... é o tal seguro para “duas galinhas e um ganso”.

**IA** - [folheando o dossier] ... isto entretanto é o projecto do André Guedes porque havia também umas tabuletas e havia uma espécie de um cajado... portanto isto foi para a carpintaria, nós tínhamos cá a carpintaria... Isto é, na primeiríssima reunião que eu tive com o André Guedes, ele foi dizendo o que é que tinha na cabeça e eu ia escrevendo “balde de terra, tabuletas...”.

Aqui está: Faculdade de Medicina Veterinária, Eng.º Campos Vieira, na altura, e a Presidente do Conselho Directivo era Teresa Baltazar... acho que eles ainda têm muitos animais embalsamados... Também me disseram que o [Teatro Nacional] Dona Maria tinha uns cães... houve uma situação até com estes cães que foi muito desagradável em relação ao André Guedes que eu resolvi não escrever nas respostas. É assim, ele queria um cão embalsamado, a páginas tantas, pensou em utilizar um cão morto e embalsamá-lo, mas não havia cães mortos... e então ele tinha sugerido, felizmente não foi directamente a mim, tinha sugerido o canil abater mais rapidamente e eu insurgi-me em relação a essa situação. Falei com a minha direcção que ficou de cabelos no ar e a Fundação não ia entrar nesse tipo de situação e tive uma troca de palavras um bocadinho desagradável com o André.

**VS** – Mas havia alguma justificação artística para isso?

**IA** – Pois, eu não compreendia... nem aceitava!

**VS** – Mas existia?

**IA** – Possivelmente..., ele não me disse. Eu lembro-me que isso foi uma situação desagradável neste bailado. Depois felizmente lá se passaram para os gansos e para as galinhas. Mas é curioso, porque eu acho que a Vera Mantero noutra coreografia, não aqui, mas utilizou uma galinha qualquer morta. Não sei se é a Vera que sugere, se é o próprio André Guedes, não sei.

**VS** – [folheando o dossier] A confecção dos figurinos era feita cá?

**IA** – Sempre cá. Nós tínhamos um corpo fixo de senhoras costureiras aqui na Fundação e tínhamos uma mestra, e quando os bailados justificavam, contratávamos mais, quando a coisa era complicada, mas tínhamos aqui.

**VS** – Mas fazia parte dos Serviços centrais ou era específico do BG?

**IA** - Era do Serviço de Música.

**VS** – Servia também a Orquestra...

**IA** – A Orquestra e o Coro, era mais na situação de manutenção, às vezes dos fraques... mas não faziam propriamente os fatos da Orquestra e do Coro... quer dizer por acaso, o Coro teve o José António Tenente a desenhar... mas não, foi no atelier do Tenente! Eu acho que há muitos anos atrás, possivelmente, o antigo guarda-roupa do Coro era feito aqui mas isso já não é do meu tempo.

**VS** – As doações dos figurinos que menciona, foram feitas a outros projectos artísticos, a alguns estilistas...

**IA** – À Escola Superior de Dança, aos figurinistas, houve guarda-roupas que foram inteiros para o exterior porque eram de figurinistas estrangeiros e de coreografias estrangeiras, depois houve muitas peças soltas e armários e cabides que demos ao Chapitô, que demos inclusivamente, a instituições que tinham pequenas associações de teatro...

**VS** – São as tais peças indiferenciadas...

**IA** – Sim, “peças soltas” como nós lhes chamávamos. Isso coube-me a mim, infelizmente, porque fui a única sobrevivente do BG, coube-me a mim essa tarefa juntamente com a nossa fiel do armazém na altura, a Dona Deodata e tivemos sempre muito cuidado. Magoou-nos sobretudo muito o que se falava por aí... que nós tínhamos dado roupa ao desbarato, deitado fora... e que é completamente mentira. Foi tudo muito balizado e rigoroso. Também não fazia sentido de outra forma.

**VS** – Foi tudo pensado pela Administração?

**IA** – Pela Direcção do Serviço de Música. E foi inclusivamente o Dr. Pereira Leal, na altura o Director do Serviço de Música, que decidiu que ficássemos com dois fatos de cada peça. Foram tempos muito conturbados.

**VS** - Na sua opinião qual foi o papel do BG no panorama artístico. Eu não sei se consome cultura e arte, se vê espectáculos...

**IA** – Eu respondi, não respondi? Sim, exactamente, é isso que eu digo. Nós fomos responsáveis pela formação ao nível do BG, pelo nosso público, em grande parte. Não

só trouxemos o melhor que havia de cena internacional, como do melhor que nós tínhamos cá, nos diversos estilos, a Olga Roriz, o Rui Horta, o Vasco Wellemkamp num segmento mais clássico... mas acho que foi fundamental para as pessoas ter essa possibilidade e especialmente o reportório moderno, porque é evidente que as pessoas tinham sempre a CNB [Companhia Nacional de Bailado] para reportório clássico... E curiosamente agora a CNB está a adoptar o nosso reportório. Já vi imensas peças que inclusivamente foram remontadas, estão a fazer o nosso caminho das pedras, é curioso.

**VS** – E mesmo agora com este espectáculo que reúne nove coreógrafos [“Uma coisa em forma de assim”], como comentou o Dr. Pontes Leça...

**IA** – Eu gostei imenso do trabalho da Clara Andermatt. Sempre gostei do bailado moderno com pontas, aliás numa linha muito Forsythe. E gostei também muito do do Paulo Ribeiro. Achei curioso.

**VS** – Tem visto o trabalho de novas gerações, que não passaram por aqui?

**IA** – Não tenho muito. Mas isso não se aplica por ser dança, aplica-se na realidade também a outros espectáculos porque a minha carga horária também é complicada. E às duas por três digo assim: *ah, que bom, vou-me sentar a ver um espectáculo que eu não tenho nada com aquilo...* Mas depois já saio daqui tão de gatas que... Tenho visto algumas coisas! Mas tenho sempre muitos remorsos porque não vejo aquilo que gostaria de ver...

**VS** – Pronto, agradeço-lhe muito. Foi aliás muito enriquecedor falar convosco [com a Dra. Isabel Ayres no mesmo dia que com o Dr. Pontes Leça]. O trabalho que estou a fazer está relacionado com noção de dança como património e é por isso que procuro o rasto do espólio material por um lado, mas por outro lado há também o lado imaterial que só as pessoas que estiveram ligadas à experiência, que dançaram, que criaram, que fizeram produção, que dirigiram, é que podem falar. Desse ambiente, das questões...

**IA** – Pois, e do lado humano.

**VS** – Por isso é que estou aqui e mesmo tendo respondido às perguntas via email, agradeço termos estado juntas.

**IA** – Sim, é diferente. Depois eu gostava de ver o resultado.

**VS** – Sim, terei todo o gosto.

**Na sequência da pesquisa, em Setembro 2011 foi endereçado um novo conjunto de questões que e a seguir se transcrevem com as respectivas respostas.**

**Divulgação:**

**P.** Foram feitos cartazes (do programa 3 ou da temporada 2000/2001)? Quantos exemplares? (o programa de sala p.e. refere que foram feitos 500 exemplares) Foi feita alguma lona ou outro suporte gráfico de divulgação como anúncios na imprensa? O programa de sala refere um "painel do Ballet Gulbenkian, no “hall” do Grande Auditório, executado por Sónia Mendes, fotografias de Rodrigo César", sabe do que se trata e onde está este painel?

**R.** Infelizmente neste momento já não temos capacidade para responder, de facto fazíamos sempre cartazes a promover a temporada, mas quantos impossível saber... sobre anúncios de imprensa e questões deste tipo talvez o João Costa possa responder mais rigorosamente uma vez que ele coordenava também essa área... Fazíamos sempre um painel com fotos dos ensaios dos bailados a apresentar, mas já não existem esses painéis, devem existir sim as fotos e os negativos, no arquivo central a que já teve acesso.

Elenco:

**P.** Como foi feita a escolha dos bailarinos pela Vera Mantero? Houve audição? (ela própria não se recorda). Havia algum substituto ou segundo *cast*? (como aconteceu com a peça da Né Barros, no meus programa)

**R.** A escolha do elenco deve ter seguido a norma geral: a/o coreógrafa/o trabalha inicialmente com toda a companhia 1 dia ou 2 e a seguir faz a escolha dos bailarinos, muitas das vezes em reunião com a Directora da Cia. Não lhe posso garantir que houvesse um 2º *cast* total mas alguns substitutos decerto que sim. Esse tipo de informação estaria nos dossiers de correspondência artística do BG no Arquivo Central. Eu não me lembro concretamente para este bailado se houve ou não um 2º *cast* total, talvez o João [Costa] se lembre...

Criação:

**P.** Qual foi o período de trabalho destinado para a criação desta peça? (quantas semanas até à estreia a 21 de Março 2001)

**R.** Também aqui não lhe posso responder rigorosamente, mas creio que devem ter sido cerca de 6 semanas de trabalho de criação, a avaliar pela data do programa imediatamente anterior que teve em cena até dia 27 de Janeiro de 2011 ao que se seguiu uma breve tournée até dia 2 Fevereiro, pelo que os ensaios desta coreografia devem ter começado a 4 ou 5 de Fev.

Produção:



**P.** Pode dizer-me qual foi o valor orçamentado/disponibilizado para esta criação? (refiro-me naturalmente a um valor geral do custo com criativos e a gerir na criação, enfim, o que foi estipulado com valor da encomenda, tal como terá tido a criação da Né Barros) - esse valor foi executado na totalidade?

**R.** Quanto a valores orçamentados, lamento Vera mas não poderei disponibilizar esta informação, não estamos autorizados a revelar valores mesmo que a nível orçamental.

Conservação:

**P.** Existem algumas maquetas de cenários e figurinos que tenham sido guardadas na sequência do processo de extinção do BG? (referiu o guarda-roupa que foi em parte doado ao Museu do teatro, aos seus criadores e a escolas e outras instituições, mas gostaria de saber deste outro espólio...)

**R.** Os desenhos de figurinos e algumas maquetas dos cenários estão no Arquivo Central e também nos dossiers de produção que tenho na minha sala. Existem 2 fatos de cada bailado guardados na FCG como espólio do guarda-roupa.

### c) Transcrição da entrevista de Vera Mantero

Na entrevista de Vera Mantero, que foi bailarina do BG entre 1984-89, onde iniciou as suas experiências coreográficas e em 2001 foi convidada para a criação da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, as questões procuraram esclarecer o processo criativo mas também os contextos institucional e artístico de produção da obra. Por um lado o funcionamento e a mecânica da companhia, por outro lado a dinâmica do processo e as questões artísticas, na perspectiva de quem esteve por dentro da instituição e da obra.

A entrevista, da qual se transcreve o conteúdo, foi presencial (realizada em casa da coreógrafa, em 23 de Agosto de 2011), gravada (com a duração de cerca 2h30), decorreu de forma espontânea, sem conhecimento prévio das perguntas por parte da entrevistada que previamente cedera o seu arquivo pessoal de criação da peça.

**A entrevistada autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**Notas à transcrição da entrevista presencial:** Foram mantidas as características de oralidade inerentes a uma entrevista desta natureza. Por uma questão de compreensão da lógica do diálogo, ao longo da transcrição, são dadas indicações de que estão a ser analisados documentos do dossier pessoal da entrevistada e o vídeo da estreia da peça. Registam-se alguns cortes na conversa, devidos a problemas técnicos do aparelho de gravação; sempre que possível são dadas indicações do contexto em que se retoma a gravação.

Vera Mantero - ... o ACARTE, os Festivais ACARTE, aquela coisa toda fantástica super-importante que ela [Madalena Perdigão] fez, mais o BG... os seus dois caprichos, *à la longue* acabaram!

Vera Santos - Fazia sentido que fosse criado um departamento próprio para o BG...

VM - Pois, nunca teve e esse também foi o seu mal, com certeza. Foi sempre uma dependência, foi sempre assim um apêndice, uma coisa que está ali a reboque...

VS – Acabava por ficar a reboque da Direcção artística, percebe-se claramente que quando deixa de ter uma direcção artística forte, é quando vai abaixo. Há aquele

episódio muito curioso do período de gestão em que são os próprios bailarinos que tomam a gestão daquilo

VM – Qual período é esse?

VS - Foi depois do 25 de Abril... os bailarinos impuseram-se sanearam o então Director artístico e criaram uma Comissão de gestão [artística] e a Gulbenkian, por causa da circunstância social...

VM – Estava tudo em PREC...

VS - ... teve de ceder! Não pode reagir.

VM – Isso era muito giro... isso era uma história a ser contada...

VS – Está referida nesta pequena história que escreveu o Dr. Carlos de Pontes Leça e que foi editado [*Ballet Gulbenkian – 25 anos*, separata da revista *Colóquio-Artes* nº 91, Dezembro 1991].

Como era o BG quando entraste?

VM – Lembro-me de um nome, Constança Capdeville, uma mulher muito à frente e que animava um grupo chamado COLECVIVA (em vez de ser *Colectiva* é *Colecviva*), com músicos, actores, bailarinos, provavelmente artistas plásticos... assim uma coisa completamente transversal... Eu lembro-me de ainda ver um ou dois espectáculos... porque ela depois morreu, pouco depois de eu ter chegado ao BG, acho eu... morreu muito cedo. Alguns colegas meus do BG faziam parte desse grupo que para mim era assim uma coisa fantástica! Eu achava aquilo muito interessante, uma maneira diferente de funcionar, parecia muito mais partilhado o processo e completamente interdisciplinar... achava muito interessante!

[observando a referida separata] O que é giro é ver aqui nomes que... por exemplo, esta Ulrich, era nossa professora e que eu nem tinha a ideia que ela tivesse sido lá bailarina! É tão estranho, quando chegam as novas gerações, se ninguém está explicar na hora, tu sabes lá quem é aquela pessoa!

VS – Pois, eu também vim a descobrir que o João Frango foi bailarino do BG.

VM – Sim!

VS – Ele faz parte da ficha técnica do BG, era o Director de cena na altura do teu espectáculo ... fiz uma pesquisa sobre os nomes das pessoas envolvidas na criação e produção... mas neste caso até foi na pesquisa sobre as peças do BG e encontrei-o no elenco de algumas peças que tu também dançaste...

VM – Ele foi bailarino no meu tempo, eu ainda fui colega dele enquanto bailarino...

VS – Pois, precisamente.

VM – E pois, é verdade, quando voltei, ele já não era bailarino...

VS – Ontem estive no Arquivo da Fundação a ver o “Só longe daqui” uma peça que o André Guedes referiu a propósito da pesquisa que vocês fizeram sobre a história, ou as criações, do BG, como tendo sido uma peça...

VM – Sim, muito marcante no BG.

VS – E vocês falaram sobre ela durante a pesquisa sobre a “vanguarda” do BG...

VM – Sim...

VS – É curioso, porque foi das primeiras peças de dança que eu vi, no Porto, levada pelo meu tio... foi assim aquela peça que eu fui ver e disse “eu quero dançar!”.

VM – Já era uma coisa muito interdisciplinar!

[Voltando a observar a referida separata] Bom, olhando para a imagem deste espectáculo em 1975, em Portugal... Eles estão a fazer coisas dos anos 50! Como é que é possível?

Estou aqui a pensar, a olhar para esta data, 1975, e a pensar no cinema português pós 25 de Abril que tem obras! Que eu nem conhecia, só este ano um pouco e no ano passado fui ver porque a Cinemateca fez vários ciclos... houve um ciclo que teve a ver com a Revolução... também houve um ciclo na Casa da Achada... e são filmes brutais! São filmes fabulosos! Do Paulo Rocha, do Fernando Lopes...mas não! Estes até que eu me estou a lembrar são de antes! Aquele “Verdes Anos” é de antes do 25 de Abril, não é? ...pelo menos na transição...

São filmes super-modernos, para já não falar do César Monteiro... e isto... não se percebe o que é isto! Em ’75 isto é... é de um país tipo, sob o jugo da União Soviética! De um país que está proibido de contactos com o exterior ou coisa assim! E não é! E mesmo antes, aliás, estas pessoas que estão aqui, muitas, iam para o estrangeiro, estudar ou estiveram em companhias no estrangeiro...

VS – Mesmo o BG circulava...

VM – Sim! Só que... eu acho que era interessante (não tem se calhar a ver com este trabalho, mas) alguém abordar a questão do mundo social, da sociologia da dança, que é isto! Que é um mundo completamente fechado, de gente que parece que não tem contacto com o exterior! É uma coisa assustadora! Isto é assustador, esta data aqui é absolutamente assustadora.... Se fosse 1960 ou 50... agora, em 75, em Portugal? É assustador! Para mim isto significa mesmo o fechamento daquele mundo e também significa qualquer coisa como uma linguagem, não sei se é uma técnica, se é uma linguagem, se o que é que é, que fecha as mentes! Uma linguagem que não tem

aberturas, não tem flexibilidade nenhuma, não tem aberturas... que não permite aos seres humanos pensarem para fora dela, para lá dela. É tão esquisito!

VS - Havia, quando começaste, e aqui em Lisboa, porque naquela altura a realidade no resto do país era bem diferente, havia alguma coisa a acontecer à volta do BG, em termos de dança?

VM – Não faço a mínima ideia...

VS – Pergunto mesmo em circuitos marginais, como referiste esse COLECVIVA.

VM – Pois, não me lembro.

[folheando o seu dossier] Eu tive um ensaiador. Todos tínhamos sempre, porque depois quando os coreógrafos se iam embora se eles continuavam em *tourné* com a peça, tinham que ter um ensaiador que conhecia a peça profundamente para trabalhar com eles.

VS - E esse ensaiador assistiu ao processo todo?

VM - Sim, exacto.

VS - A ficha técnica do BG tem os ensaiadores mas é uma ficha técnica geral, não se sabe em qual das três peças apresentadas esteve o ensaiador.

VM - Era o Vítor Garcia... por exemplo, esta letra é minha... esta, não sei, isto parece que sou eu a escrever com a mão esquerda...mas esta não é minha, esta deve ser dele...

VS - Mas os bailarinos não escreviam coisas também?

VM - Sim... estes processos de fichas e não sei quê, fizemos em conjunto.

VS - Essas fichas são de quem, eram de quem? São tuas?

VM – Como assim “eram de quem”?

VS – Fazem lembrar a fichas das bibliotecas, dos arquivos, os verbetes... foste tu que levaste as fichas para os ensaios para escrever?

VM - Eu trabalho há muitos anos com fichas. Durante muitos anos que trabalhei com fichas... ultimamente até acho que não tenho trabalhado... mas durante muitos anos que trabalhei com fichas...

VS - Portanto, é um material que tu usas...

VM - É, é. Acho que deve ter vindo... talvez tenha sido aconselhado... Há duas fontes que eu imagino que me tenham levado a começar a trabalhar com isto. Uma foi, eu fui namorada do André Lepeki, durante vários anos e quando éramos muito novinhos, e a mãe dele era a Maria Lúcia que acabou de morrer... E a Maria Lúcia enquanto universitária, trabalhou muito com fichas...e, quando eu comecei a fazer as peças que estava assim super à toa, “agora como é que eu organizo isto? E tal...” e deve ter sido o

André que me disse “Porque é que tu não usas fichas que é uma ótima maneira de nos organizarmos... e depois podes fazer várias conjugações...”. E outra coisa que me deve ter levado às fichas deve ter sido aquele filme maravilhoso que é um documentário da mulher do Coppola sobre como é que o Coppola fez o “Apocalypse now”. E ele, trabalhava imenso com fichas! E lembro-me de adorar ver que ele trabalhava com fichas, já não me lembro se eu já trabalhava e achei graça “ah! Ele também usa!” e não sei quê, ou se isso também me influenciou usar... mas se calhar já usava, não sei... Lembro-me de... eu acho que tenho estas coisas...Podemos, um dia, quer dizer, se quiseres, pode-se ver e eu posso-te dizer a partir de quando é que eu comecei a trabalhar porque eu guardo as coisas todas das peças... devo poder ver, olha, a partir destas já há fichas e anteriormente não há!

VS - Portanto, isso tem a ver com o teu sistema de trabalho...

VM – Tem, tem completamente. Porque depois, é assim, como faço muitas improvisações, filmadas, depois, observamos as filmagens e tiramos, escrevemos o que é que nos interessa ali... e depois, se tens isso tudo numa folha junta, não consegues mexer com aquilo. Então tens que fazer em separado para depois, ora bem, esta parte fica bem com esta, e esta com esta... fazer este género de colagens...

VS - ...de composição.

VM – Exacto.

VS – Sim, e até porque a mesma imagem tem um interesse diferente, como viste agora, umas que são pela imagem outras que são pelo som...

VM – Sim, sim... e depois realmente, esta tentativa de som movimento, texto, etc... eu acho que tem a ver com - lembras-te daquele meu esquema de composição do workshop [2010]? – e portanto era uma tentativa de pôr em prática o esquema de composição...

VS – Que já vem de então?

VM – Sim, sim, sim. Porque... como eu sabia que... quer dizer, tinha este objectivo de... é assim, as peças que mais mexem comigo são aquelas onde há mais complexidade, onde há mais uso... onde há um uso, não sei se é de todos os recursos que temos em mãos, pelo menos eu sabia isso. Eu achava que, as peças que mais mexiam comigo eram aquelas onde havia um uso mais rico dos recursos que temos em mãos e eles eram todos tidos em conta, com atenção! Não era do género, ah, temos uma música (aquela coisa do BG), pomos uma música, pomos umas roupas, pomos não sei o quê, *PUM!* e agora vamos fazer uma data de passos e está feita a peça! E então acho que

era muito essa coisa assim, temos de ter a todos estes, a todos estes recursos... e eles têm que...

VS – Usá-los ou não, depende do conhecimento deles?

VM – Sim, sim. É engraçado... é que eu ontem tive a conversar com uma rapariga que está cá, que é brasileira e que se chama Helena Vieira, que começo por querer fazer um trabalho sobre o “talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”, está a fazer uma tese de Mestrado, acho eu. E veio para cá, ficou cá uns meses, falou com mais pessoas, o trabalho foi-se abrindo, foi-se transformando e então agora já não é só sobre aquela peça já envolve um pouco mais a realidade portuguesa... mas então ela ontem, sobre esta peça “talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois”, ela perguntou muito, sobre o título, tem incluído a tal cisão entre corpo e espírito, entre...

VS - ...pensar e dançar...

VM – Exacto! E depois à noite, lembrei-me de uma coisa que lhe podia ter dito... disse-lhe várias coisas acerca do título, mas depois lembrei-me de uma que acho que não lhe disse, e que é, uma coisa que se calhar até já te disse a ti... Quando faço peças, e principalmente nos primeiros anos que podem ser 10 ou mais, de fazer peças... Quando eu começava a fazer uma peça, sobrepunha-se ao fazer dessa peça, o perceber como é que se faz uma peça! E tentar estudar como é que se faz uma peça e ... e portanto isso podia até impossibilitar o próprio fazer da peça porque eu de repente estava mais ocupada com “como é que se faz uma peça”, “como é que se deve fazer uma peça” e “qual é a essência de uma peça” e “o que é que faz com que uma peça se torne qualquer coisa que valha a pena” e “que métodos se podem usar” e “o que é que está em causa”... e ficava ali e isso podia pôr em perigo a peça que eu estava a fazer! Por isso, quando de repente fui olhar para o “À espera de Godot” e vejo aquela frase, pensei: “É pah! Isto é mesmo o que me está a acontecer! Talvez ela pudesse dançar primeiro e pensar depois porque se ela continuar a pensar primeiro, não vai haver peça nenhuma! Seria melhor se fosse possível, ela dançar primeiro!”

VS – E em relação a esta, o que é que foi a tua preocupação? O que é que foi... O André Guedes disse-me que vocês tiveram um período antes de estarem com os bailarinos, em trabalho juntos, que houve uma grande discussão sobre o que é que ia ser a peça o que é que interessava.

VM – Sim.

VS - E isso que ficou, mais ou menos conversado, nesse período, foi o que aconteceu depois? Ou sobrepôs-se depois alguma outra coisa?

VM – Não sei... há para aí [referindo-se ao seu dossier] alguma coisa sobre o antes? É porque eu sei, que em muitos dossiers de peças eu tenho muito do antes e depois, do durante, claro.

VS – Não sei, vais ter que ser tu a dizer...

VM – Não há nenhum documento de computador para esta peça?

VS – A única coisa que há é o texto que aparece depois no programa, sobre o Robert Ellis Dunn...

VM - Ah... [vendo o dossier] eu já nem me lembrava sequer disto, que eu tinha ido fazer entrevistas “aos antigos”! Ai, meu Deus...

Eu não me lembrava que isto era tanto sobre o próprio BG, sabes? Porque eu acho que é assim, eu tenho uma relação diferente com as peças que faço para companhias (que não são muitas, são umas quantas, mas não são muitas) em relação às peças que eu considero minhas! Porque estas peças, eu não considero mesmo *minhas*...

VS – São uma espécie de encomenda, estas, é isso?

VM – É! De alguma forma não as vejo como “peça de autor”, não sei! Alguma coisa qualquer assim! Elas não vêm... Sim, não é a mesma coisa. Não é a mesma coisa porque aqueles bailarinos não são completamente escolhidos por mim... Quer dizer, eles também já estão pré-escolhidos! Eu tenho uma hipótese que é de, entre uns que já estão escolhidos, escolher ainda uns! Fazer uma escolha já sobre a escolha que existe, está ali sobre uma escolha!

VS – Mas tu lembras-te como é que foi a escolha deste?

VM – Ah... eu devo ter feito uma audição... não é? Ou não foi?

VS – A Cláudia Nóvoa não se lembra de ter feito audição, lembra-se de terem feito a uma entrevista...

VM – Ah! Então se calhar não fiz audição, eu devo ter...

VS - Mas o André Guedes falou também em audição... Portanto, não sei o que é que vocês chamaram de audição que a Cláudia Nóvoa não achou uma audição normal...

VM – [Procurando alguma pista no dossier] Homenagem a Rober Ellis Dunn?

[risos] Socorro... eu não me lembro...

VS – Acho que isto é o antes...

VM – “Entrevistas aos antigos”... [procurando no seu computador] mas eu dei-te isto em digital?

VS – Não...

VM – Devia dar-te... vou-te mandar agora



VS – Algumas estão aqui...

VM – Ah! As respostas!

VS – Pois, terás que as ler porque nem sempre se percebe a tua letra...

Uma das perguntas que eu tenho para te fazer é como é que essas respostas entraram na peça... eu percebo o interesse... mas o raciocínio que está por trás disso... só a ti pertence...

VM – [lendo os seus manuscritos das entrevistas] ... o Ger Thomas fartou-se de falar... já não me lembrava que tinha ido falar com o Ger... Bem, eu tentei fazer uma história! [risos] Ah, olha se calhar olhando aqui para estas perguntas...

VS – Também gostava que respondesses a essas perguntas... tu chegaste a fazer esse exercício?

VM – Não sei... Deixa-me ler as perguntas... que eu acho que as perguntas hão-de dizer muito sobre as intenções! Por exemplo, esta primeira: Havia várias correntes de desejo lá dentro, consegues distingui-las? Ah! Está aqui, pois é, estou-te a perceber! “Responder eu própria a esta entrevista”

Bom, continuando naquela história de que há peças que eu considero completamente minhas... é que, dentro das que eu considero completamente minhas, eu no fundo, vou sempre continuando a trabalhar determinadas questões que acabam por ser muito as mesmas... eu só vou é tentando perseguir na exploração delas ou no desenvolvimento delas. Estas, são questões completamente diferentes! São as questões do BG!

VS – São circunstanciais ao trabalho que tens em mãos... digamos assim.

VM – Exacto! Sim! E não volto a elas porque eram daquele! Depois esqueço-me e já não me lembro tanto como as outras que eu... posso ir pegar numa peça que já não me lembro muito bem, que fizemos poucas vezes... mas sei, “ah! Isto é a questão, tal e tal” que eu voltei a trabalhar e sei qual é. Estas aqui é mais, “Mas, que questão era esta?” Estás a ver?

VS – Sim, mas de qualquer forma, depois ao fazeres a peça, no processo, aparecem questões “tuas” digamos assim?

VM – Eu acho que sim! Até porque depois usos processos e métodos que uso nas outras...

VS – Mas então para ti, nesta peça, do que te lembras...

VM – Já percebeste que não me lembro de nada!

VS – Como é que recebeste este convite? Como foi o contacto da Iracity, na altura foi ela que te contactou

VM – Sim!

VS – Como foi? Surpreendeu-te? Porque no fundo, tu já tinhas feito coreografias, mas no âmbito dos Estúdios Coreográficos, e depois aquela ...

VM - ...aquela com o Siza...

VS - ... com os outros colegas...

VM – Exacto, que era assim um *apontamentozinho*, uma coisa muito pequenina... esta foi a única assim maiorzinha.

VS – Pois, parece-me que é um projecto mais ambicioso, mais importante... O tema surgiu-te pela preocupação de criar nestas condições, uma peça para o BG? Estou a especular, não quero influenciar a tua resposta...

VM – Sim, pois! Acho que teve a ver, parece-me, com o voltar ao BG... tu lembras-te há quanto tempo foi essa peça com o Siza? Quantos anos terão passado entre essa e esta?

VS – Tenho aqui... 5 anos.

VM - 5 anos apesar de tudo, é algum tempo. Eu não ia já ver o BG quando me convidaram para fazer esta peça. Devo ter parado de ir ver em 96. Não ia mesmo, porque não suportava, não suportava, achava uma coisa muito complicada de suportar... E por isso, lembro-me que, quando ela me convidou, e como convidou uns meses antes, eu obriguei-me a ir ver para perceber quem é que lá estava a dançar e quem eram os bailarinos e tal... e escolher! Portanto, eu devo ter escolhido muito por essa visão...

VS - Pois, essa é a ideia que a Cláudia Nóvoa tem.

VM – Tirando ela, eram todos tão novinhos... 22, 23 anos. Eu já não trabalhava com pessoas desta idade... vamos trabalhando com pessoas da nossa idade.

VS - E quanto à restante equipa? O desenhador de luzes, por exemplo.

VM – O Jorge Ribeiro, fez luzes para dança, olha, as do início da Joana Providência, por exemplo. Eu vi luzes dele que gostei muito, que achava muito boas e durante muitos anos queria trabalhar com ele mas nunca tinha tido oportunidade e então, de repente, vi aqui uma oportunidade para trabalhar com ele!

VS – E o André Guedes?

VM – Eu lembro-me muito bem como é que conheci o André... ele um dia, veio ter comigo assim, num sítio público, na rua, num bar, numa festa, não sei, assim uma coisa qualquer... disse-me quem era e que gostava de estar ligado a qualquer coisa, à performance... já não sei como é que foi... de repente começamos a dar-nos muito! Achei muito engraçado um artista plástico estar interessado... é raríssimo!

Normalmente são os bailarinos ou os coreógrafos que vão... do que um artista plástico que precisa de artistas ou da dança... Achei que ele devia ser um artista muito curioso...! E depois (temos de confirmar isto), mas pouco tempo depois de conhecer o André, uns tipos de uma Universidade fizeram um congresso sobre o Imaginário. E convidaram-me para fazer um laboratório que decorria durante o congresso e que depois apresentava qualquer coisa. E eu juntei vários bailarinos, e não sei se também coreógrafos, e depois também queria pessoas de outras áreas para investigarmos sobre o Imaginário. E nessa altura ocorreu-me “vou convidar o André!” e correu muito bem esse laboratório, gostei imenso de trabalhar com ele e depois quando surgiu esta oportunidade achei, “olha, vou já trabalhar com ele!”

VS – Quando escolheste a equipa artística já tinhas ideia do que querias trabalhar? Ou foi só um conjunto de pessoas e depois...

VM – Se calhar já sabia que queria abordar estas questões ou queria perceber alguma coisa em torno destas questões... Normalmente, eu não tenho uma imagem do que é que vai ser a peça...

VS – Não digo imagem... E o Nuno Rebelo, como é que surge?

VM - O Nuno Rebelo, eu já trabalhava com ele... dava-me muito bem com ele, não sei se ele já tinha feito música para alguma peça minha...

VS - Vocês já tinham tido uma colaboração anterior...

VM - Seria aquela coisa de improvisação com o Mark Tompkins?

VS – Sim.

VM – O “*On the edge*”

VS – Sim.

VM – Pois, demo-nos super-bem... mas aí era improvisação, ele não estava a fazer nada para mim... mas demo-nos super-bem. Ah, exacto, nas coisas de improvisação eu às vezes já brincava com a voz... daí ele...

VS - A ideia de incluir a tua voz nesta peça foi dele?

VM – Foi e foi porque, “então, tu foste bailarina do BG mas agora já não és e já não podes porque já não há sequer esta figura dos bailarinos convidados, portanto, não vais sequer poder entrar na peça... então, tens que entrar na peça de alguma maneira! Então vais entrar com a voz!”

Eu acho que eu pensei assim: “Eu vou voltar ao BG, vou fazer uma peça no BG.” Fui ver, voltei a ir ver programas do BG porque já não via há muito tempo e “deixa cá ver o que é que eles andam a fazer, e quem lá está” do género... Por exemplo, sempre me

intrigou imenso, eu acho que a partir de certa altura o BG tornou-se... Exactamente, exactamente!

Quando eu fui para o BG e estive lá, e já era espectadora antes de entrar! Pelo menos, desde os 14/15 anos que eu ia ver o BG regularmente... enquanto estudante de dança. Eu tinha uma ideia, antes e quando lá estive e talvez ainda um bocado depois, eu tinha uma ideia do BG enquanto uma companhia que tinha vertentes muito diferentes, porque tinha, porque ia desde o Jiri Kilian uma coisa Neoclássica, até ao Louis Falco que era um americano assim mais modernaço e... houve uma época de ouro ali no BG, eu acho, que foi antes de eu entrar e ainda um pouquinho durante, porque também depois passou a ser um bocado seco, eu ainda lá estava. Mas eu acho que realmente houve ali uma época de ouro com trabalhos realmente interessantes com coreógrafos!

VS – Tu entraste...

VM – Eu entrei em 84, na temporada 84/85. Houve ali...

VS – Época áurea dos anos 80!

VM – Sim, sim, ... exactamente, exactamente. Portanto, antes de eu entrar já era essa época lá dentro, completamente, que eu lembro-me de ver coisas... e depois com outras peças também desinteressantes! Mas houve ali um momento em que havia uma ligação a um certo tipo de dança americana que já não era as *Matha Graham's*... porque nós estudávamos Graham. Tecnicamente, espetavam-nos com o Graham... mas coreograficamente apanhavam-se ali coreógrafos americanos que não eram Judson Church, obviamente, porque de qualquer maneira esses eram marginais ao sistema mais oficial mas que não eram já aqueles produtos dos anos 50, que se vê ali [na separata dos 30 anos do BG] em setenta e tal... e que eram coisas interessantes! A Elisa Monte, o Louis Falco, havia outros... depois havia outros, mais europeus. Por exemplo, o Jiri Killian, por mais que ele... eu lembro-me de uma peça que era fabulosa do Jiri Kilian, que se chamava “Sinfonia em ré”. Era uma peça cómica em que de repente brilhavam os bailarinos, era uma peça divertida em que de repente os mostrava mais enquanto pessoas e não tanto enquanto essa massa, sem forma, sem gente que se reconheça. Essa peça era muito gira... Depois houve os “Só longe daqui” e assim uns laivos de uma coisa mais teatral... houve assim coisas...

Depois, quando eu deixei de ver e quando já não suportava ver, a sensação que eu tive é que o BG se tornou, coreograficamente, uma massa anódina... uma massa informe onde as peças eram todas iguais, eu achava que eram todas iguais, só mudavam de roupa e de música! Percebes? Entraram ali numa série de coreografias que aplicavam a mesma

fórmula, e eram coreógrafos diferentes! Mas onde é que eles iam buscar aqueles coreógrafos? Não sei! Aquilo era uma massa de tudo igual... um fenómeno muito estranho, muito estranho... eu acho que com isto, eu quis ir um bocado recuperar... o...

VS – O que tinha acontecido...

VM – Sim, e recuperar uma ideia que era de um BG com riqueza! Com riqueza coreográfica!

VS – Com interesse...

VM – Sim! E depois esta coisa de *diversas correntes de desejos* é porque realmente aquela companhia era um bocadinho esquizofrénica! Porque lá dentro, tu tinhas algumas pessoas que tinham intenções... A Ana Rita Palmeirim, a Elisa Ferreira, o João Natividade, a Olga Roriz, a Margarida Bettencourt... estes eram assim, talvez os cinco... eles estão aqui [na lista de “antigos” que entrevistou] ... é giro eu ter ido buscar o Ger... mas eles estão aqui todos! Eram um núcleo artístico lá dentro, era quase um núcleo artístico à parte. Porque tinham desejos de trabalho... É assim, eram uns artistas, na verdade! Eles eram os artistas, eles não eram uns funcionários! E tinham desejos muito específicos e gostos e queriam puxar aquilo para um determinado sítio, tinham interesses fora dali! Tinham alguma actividade fora dali, por exemplo o João Natividade trabalhava com a Constança Capdeville... a própria Olga, nesta altura era casada com o Nuno Carinhas, tinha ali uma grande relação com gente do teatro... Eram pessoas completamente diferentes e com uma exigência artística. Depois havia gente, sei lá, o Vasco Wellemkamp, a Graça Barroso, a própria Bárbara Grisi... eram tipo os clássicos! Ou neo-clássicos! Porque o Vasco Wellemkamp vinha da Graham! Ele supostamente não era nada clássico, achava eu! Porque se ele vinha da Graham, só podia andar apara a frente! Achava eu, que as pessoas só podiam andar para a frente, mas não! E outros! Uma enorme que já morreu, que se chamava Isabel... mas é fácil, vê-se um programa e ela aparece. Era enorme e era super-estrela... havia aquela coisa das graduações...

VS - A hierarquia.

VM – Exacto! Depois do solista, acho que só havia o Primeiro bailarino! E ela era Primeira bailarina. A Graça Barroso era! O Ger, claro, depois deixou de ser, envelheceu, tornou-se ensaiador, a Isabel também... Esse Ger, por exemplo, apesar de ter feito aquela peça da Olga, todo modernão, era um bailarino fabuloso... E esses eram, pronto, todo um lado, muito mais para os clássicos.

Por exemplo, o Jorge Salavisa, fez ali um trabalho muito interessante e dentro deste mundo esquisito, desta dança clássica que parece que não consegue sair de uma

estrutura, que está no meio de uma Revolução e está a fazer uma coisa que parece dos anos 50... ele realmente, diversificou imenso a paleta, trouxe pessoas muito interessantes, teve essa capacidade da diversidade, eu acho. Porque não ficou só por um género. Podia ser só mais neo-clássico e odiar tudo o que fosse mais teatral, ou que fosse mais moderno americano... Não! Ele foi realmente para uma paleta interessante e com pessoas, dentro daquele meio, destas companhias, apesar de tudo, com pessoas interessantes!

VS – Ele é uma figura muito querida na Fundação, muito reverenciada, muito respeitada. Uma grande memória!

VM – Pois, deve ser! Eu lembro-me da transição dele para a Iracity...

VS – Houve um período em que estiveram os dois.

VM – Ah! Será que o meu convite já vinha dele? Porque ela não me conhecia...

VS – A Iracity chega em 1996.

VM – Então eu assisti à mudança. De certeza que foi ele que disse o meu nome... Pois, eu assisti à mudança durante as “ Árias de ópera”, exacto. Ah! Então há-de ser isso... ela conhece-me ali. Depois pode ter ido vendo os meus trabalhos, já cá estava. Pois, porque eu fui convidada por ele para aquilo [“Quatro árias de ópera”] mas entretanto ela já lá estava na transição.

Então, eu acho que queria trazer de volta a ideia de que houve uma coisa muito mais interessante do que aquilo que estava a acontecer naquele momento. Recuperar... deixa ver o resto das perguntas... Pois, e também tentar perceber como é que estas tais companhias que parece que não fazem parte do tempo onde estão inseridas... *Qual era o papel que uma companhia deste tipo desempenhava em relação à história que ia decorrendo?* Parece que estava fora da história! E é verdade, a sensação de que aquilo estava fora da história da dança! Tentei ver aquilo tudo, tentar perceber aquela companhia. *O que é que havia antes que não há hoje, o que é que há hoje que não havia antes...* ah, e uma pergunta para os que faziam trabalhos fora...

E depois, acho que com estas questões todas, acho que o que eu queria fazer era ver se era possível fazer agora..., obviamente era levar para aquela companhia um *modos operandi*, uma forma de fazer que levasse a um objecto que não fosse aquele pastel com diferentes músicas e diferentes figurinos que estava ali a decorrer! Eu achava aquilo uma alucinação completa! Trazer diversidade! Diferença! Mostrar que aquilo não é dança! Que aquela formula enrolada em diversos embrulhos não é nada. Que há mais complexidade, há mais sumo, há mais... Acho que teria muito a ver com isso.

[...]

VS – Lembras-te de acontecimentos da época que tenho feito parte da peça?

VM – Como assim?

VS – Por exemplo, na altura aconteceu o desastre com a Ponte de Entre-os-Rios...

VM – Não me lembrava...

VS – A Cláudia Nóvoa referiu ter havido na altura, uma tragédia e por isso terem surgido escombros numa improvisação... tens ideia disso?

VM – Não.

VS – O André Guedes, no dossier dele tem a crítica do vosso espectáculo no Público, cuja capa e o tema de destaque é precisamente a queda da Ponte. Foi nesses dias... aquela coisa dos corpos aparecerem ao longo da costa, de não aparecerem, de serem resgatadas... tudo isso está a acontecer no momento em que vocês estão a estrear em Março 2001. E o que a Cláudia Nóvoa me disse é que há coisas que nasceram no ensaio que tinham a ver com o que se estava a passar nesse momento. Ela referia uma coisa de escombros e de facto há uma situação de alguém resgatar alguém...

VM – Há ali umas fichas que falam em escombros...

VS - Depois, a própria mulher croquete, aquela que está coberta de areia, há uma referência à dança dela como sendo... não é de sobrevivência... é de catástrofe! Isto para dizer que todas as questões que falas são muito fortes no início, mas depois começam a entrar outras coisas...

VM – Sim, sim!

VS – Até pela ligação que falas da história com o momento...

VM – Completamente!

[Voltando ao dossier digital que classifica como o “antes” ] Mas há aqui mais coisas por exemplo: “Organização das ideias para uma peça”. Tens isso?

VS – Sim, está aqui [no dossier em papel] mas isso é “antes” também?

VM – Sim, é de certeza.

VS – Também tens “temáticas”...

VM – Isso foram coisas que eu falei com eles, isso é uma coisa que eu costumo fazer sempre...

VS – Mas falaste na tal entrevista ou ao longo do processo?

VM – Isto deve ser já durante o processo mas foi mesmo muito no início, a preparar terreno...

VS – Nas “temáticas”, tens uma página para cada um... portanto, são coisas que foste recolhendo no início?

VM – Sim.

VS – Usas muito o processo da escrita livre...

VM – Sim.

VS – Algumas das temáticas vais buscar aí?

VM – Sim, devo ir, sim. Sim, porque isto deve ter a ver com aquela coisa do meu método, as “questões fundamentais da existência” (qfe’s) [questões fundamentais da existência]e “questões fundamentais artísticas” (qfa’s) [questões fundamentais artísticas]... mas se calhar aqui só da existência... mas deve vir daí e disto feito em escrita automática, dá estas temáticas de cada um.

VS – Por exemplo, “Várias placas de realidade a funcionarem ao mesmo tempo” é uma frase de uma escrita livre, tua, está sublinhada.

VM – Sim.

VS – E o Robert Ellis Dunn?

VM – Pois... Isso no fundo é muito engraçado porque é trazer ao BG a história que ele não viveu porque andava a funcionar paralelamente à história! Por isso são possíveis formas de dar resposta a esta história, à história do BG, ao facto de não estar dentro da História que está a acontecer fora, fora dele e fora daquele género de companhias, fora daquele mundo...

VS – E as listas “a fazer” e “a ler”, que são investigação, isso são os mecanismos que foste encontrando para essas falhas que foram identificadas...

VM – Sim! [rindo do que estava a ler escrito por si] Pois, a peça tinha toda a intenção de dar cabo daquilo, do que aquilo era normalmente... acabar com a história dos “casalinhos”, casais heterossexuais a toda a hora... [risos]

Estas são as minhas intenções para esta peça: arrancar os tiques de como se deve dançar, era sair daquele pastel que mudava de roupa... [lendo] “porque a maior parte das coisas que fazem são inócuas, não fazem mal a ninguém, não mexem com nada, são absolutamente estéticas e formatadas, sem perigo nenhum”.

VS – Aliás, isso parece-me que depois também serviu de inspiração ao André Guedes, aquela ideia de criar o acidente do bloco que cai no palco...

VM – Talvez, talvez... [continua leitura] “as mãos precisam de estar vivas, nunca estão... rasgar, cortar, desmistificar, revelar...”, isto são coisas que eu devo ter escrito enquanto ia assistir aos espectáculos antes de começar a trabalhar... De certeza!



VS – Portanto, a investigação começou antes.

VM – Sim!

VS – Lembras-te quando é que foi o convite?

VM – Não...

[continuando a percorrer o dossier digital no seu computador] Isto são intenções minhas, mesmo, “haver um performer-cenário que passa a peça toda debaixo de um elemento cénico...”

VS – Isso existe, é a caixa.

VM – Existe? “... que só se levanta no fim para sair, quando já tudo tinha saído e acabado” isto acontece? Ah! Quem é que era essa pessoa?

VS – Pois, não sei...

VM - “ objectos caindo do céu, desenhencilhar-se depois da catástrofe...”

VS – Isso não acontece, mas...

VM - ... mas o cenário, é isso?

VS – Pois, é isso, no fundo...

VM – “mulher-croquete...” De onde virá esta mulher–croquete? De alguma coisa que eles disseram?

VS – Pois, também gostava de saber...

VM – Ou se calhar já foi uma experiência que se fez... bem, isto são montes de imagens possíveis...

[risos] Tu tens isto? “não podem dar um *peido* sem uma *musiqueta*, credo!” isto são as coisas que eu digo a mim própria quando estou a ver peças! São coisas que eu escrevi ao ver as peças deles, as outras anteriores a esta, as peças do BG! “carradas de luz de lateral e nunca se vê o fundo...”

VS – Essa “Sandra: poder ver as pessoas” é um desejo dela?

VM – Deve ser um desejo dela. [continua leitura] “usar mesmo o guarda-roupa porque são óptimas costureiras e condições...” eram fantásticas! “Personagens, entrevistas...” é o que está aqui... “entrevistas aos novos”! ah! Isto tens aí também?

VS – Há essa referência mas não encontrei as perguntas...

VM – [continuando a leitura] Uma pergunta: “Porque me acontece ter a sensação de que todas as peças têm os mesmos passos e movimentos, também sentes o mesmo?”

VS – Isso é uma entrevista aos novos?...

VM - Aqueles com quem eu vou trabalhar, eu acho... ou então se calhar, foi a audição... será?

VS – Ah, pois... porque a Cláudia Nóvoa, já não era nova...

VM – Não, não, os “novos” que não são estes “velhos”, o Ger... os que eu fui entrevistar como “antigos”, que já não estavam lá nesta altura!

Isto é giro: “As peças dizem aquilo que sentes necessidade de dizer? Do que gostarias de falar nas peças?” Por exemplo, com uma pergunta destas eu terei chegado às temáticas, por exemplo...

[...]

VS – A tua peça tinha uma particularidade. Normalmente, era uma prática da companhia, havia um segundo elenco...

VM – Sim, sim, era o segundo *cast*!

VS - ... foi o caso da peça da Né e também do *Perpetuum*, que faziam parte do mesmo programa...

VM – Nós não tínhamos.

VS – Embora a Né refira, nas entrevistas que deu, na mesma altura que tu, que a criação dela era feita com os bailarinos, contudo, ela consegue ter o segundo *cast*. No teu caso isso não é assim.

VM – Pois não.

Aquilo também era todo um sistema terrível... No meu tempo era assim, tinhas três ou quatro programas durante o ano. Portanto no início da temporada, aparecia na tabela (a “tabela” era um objecto muito importante! “Já foste ver à tabela?”)

VS – Sim, sim, regulador!

VM – Ai! Era terrível! Portanto, a tabela dizia quem ia ter trabalho naqueles próximos dois meses, percebes? Tinha o nome dos bailados que iam ser dançados, quem entrava neles, quem era o primeiro e quem era o segundo *cast*, quem eram os aprendizes (havia assim, no género, dois aprendizes, que eram uma espécie de estagiários, coitadinhos, que aprendiam tudo e mais alguma coisa).

VS – Tu tinhas um estagiário na tua selecção...

VM – Ah, pois! Devem-me ter pedido para ter lá um estagiário

VS – Mas ele não entra no espectáculo...

VM – Deve ter sido assim do género, não conseguir ter lá alguém sem fazer nada...

E então, podia acontecer que tu ias à tabela, no início de dois meses, e olhavas e não entravas em nada! Ou entravas de aprendiz de uma porcaria qualquer que não te apetecia nem um bocadinho, que estavas lá, atrás, durante os ensaios todos, assim a

fingir que sabes umas coisas mas que tu sabes que nunca vais dançá-las... a não ser que morram cinquenta e aí tu vais ter oportunidade... e portanto, uma seca brutal!

VS – Mas então o que é que faziam durante esse tempo? Iam às aulas...

VM – Apanhava-se grandes secas, porque normalmente ias ser aprendiz de qualquer coisa, tinhas que assistir sempre, uma coisa extremamente frustrante!

E portanto quando fiz as minhas escolhas de bailarino, tinha muito presente essa noção... mas esta questão, de como escolhi, teve com certeza a ver com o que vi deles e mesmo os que já conhecia, como a Cláudia, deixei-me tomar pelo que vi deles mas também pelo que conversei com eles e percebido as suas ideias, as suas visões...

[...]

VS – Nos teus registos de ensaios aparece “1º dia – 5.1.2001” e “2º Dia – 6.2.2001”...

VM – Um mês depois... Se calhar fui lá fazer uma sessão de introdução... para começar a abordar coisas, preparar terreno, começar a abordar os meus meios normais de trabalhar com eles, etc., etc. Sacar temáticas, as escritas automáticas, coisas que viriam das coisas deles, por aí fora... e depois devo ter pedido para fazerem isso tudo com alguma antecedência... E a partir daqui já é tudo seguido, já se começa a trabalhar todos os dias?

VS – Sim. Depois há aqui um 7º dia que é curioso...

VM – [lendo] “Hoje é o último dia de experiências que gostariam de experimentar” pois, se calhar a partir daí tinha de se começar a [estala os dedos com vigor] Porque aquilo era tudo muito rápido! Aquilo, tínhamos um mês ou pouco mais para fazermos uma peça, portanto aquilo era acelerar, acelerar

VS – O que eu achei piada é que ao *sétimo dia*, a criação estava feita!

[risos] VM – Além de ter feito aquelas entrevistas com os “antigos”, feito as minhas intenções do que é que eu gostava de trazer ao BG com esta peça, etc., etc., depois fiz com eles o que costumo fazer, os meus processos do costume. Por exemplo, Francesca Woodman que ela trouxe, porque eu pedi-lhes imagens, pedi-lhes coisas que lhes interessavam... portanto, esses desejos deles vieram-se juntar aos desejos, aos outros todos! No fundo, eu vim trabalhar como costume trabalhar e esse como costume trabalhar é radicalmente diferente do costume deles! Acho que no fundo, eu queria... pronto, já não me lembrava, agora lembrei-me com estas leituras, eu queria reintroduzir o BG na História! Porque ele estava fora da História, estava parado no tempo, estava completamente fora da evolução histórica da dança! E eu queria reintroduzi-los na

corrente da História que está em marcha! Acho que havia um bocado desse projecto, megalómano!

VS – E como entra aqui a gata Natacha?

VM – Quando eu comecei a viver na casa da minha avó na Marquês de Fronteira (ali perto da prisão...) em 2000 e portanto, a minha avó, na verdade durante um tempo viveu em dois andares. Quando ela morreu, o meu irmão ficou com o andar de cima e ficou lá a viver. A casa de baixo ficou durante muito tempo, vazia. Mas a casa de baixo era onde esta gata Natacha verdadeiramente morava com a minha avó e onde nunca mais foi desde que a ela morreu e ele ficou com a gata em cima. Depois, quando eu fui para lá viver, a gata começou, de vez em quando, muito a medo, a descer as escadas e a vir conhecer a minha casa que ela conhecia perfeitamente mas não conhecia de todo porque estava completamente diferente! E então essa é a descrição do que lhe acontecia. Ela olhava, cheirava, cheirava... percebes? Tu vias a gata assim “eu conheço isto!” E ao mesmo tempo “não conheço isto!”. Sou eu a falar sobre isso.

VS – Como é que aparece o Franco Alexandre? [autor de cujos poemas são ditos pela coreógrafa na banda sonora]

VM – Porque eu já andava a ler muito aquele livro do Franco Alexandre, que é um livro enorme, tem pano para mangas, estava a adorar esse livro, e o Nuno [Rebelo] ... Porque, não sei se já te contei, mas quando o Nuno disse, “se tu já não podes entrar na peça porque já não és bailarina do BG, então tens que estar na banda sonora. Vem cá a casa, vamos fazer umas experiências”, porque ele tinha um estúdio em casa. Então lá fui... ah, não, espera, neste estúdio havia um piano! E em casa do Nuno não havia piano, nós fomos para um outro estúdio... é só porque eu muitas vezes trabalhei no estúdio da casa dele... mas na verdade, fomos para outro estúdio onde havia um piano.

VS – Terá sido na própria Gulbenkian?

VM – Hum... não sei. Não sei.

Então pôs-me a fazer experiências de voz, ele disse-me “vem, traz textos, se quiseres porque vamos fazer várias experiências...” ou eu decidi levar ... não sei... porque já estava também habituada a ter texto à mão para brincar com a voz. E pronto, passei um dia, passei muito tempo lá... e ele fez-me uma coisa que eu adorei que foi: pôs-me uns *headphones* na cabeça, pôs-me à frente de um microfone e fez passar pela minha cabeça, montes de músicas, todas completamente diferentes e muitos estilos de coisas e queria que eu improvisasse com aquilo que estava a ouvir! Que foi o que eu fui fazendo. Depois também gravou imensas coisas com o Ulrich Mitzlaff que é o violoncelista e

gravou coisas, ele próprio a tocar ao piano. E depois ele toca guitarra, mas quando queria, gravava a guitarra mas já não precisava daquele estúdio para isso. Depois, também tivemos uma sessão, os três junto, o Ulrich, eu e o Nuno, para experimentar outras coisas, para produzir material! E depois, ele lá com esse material, foi compor a música a partir do que nós tínhamos promovido nessa sessão e compôs coisas que nós na verdade, nunca tínhamos ouvido! Juntou, misturou, coisas que não tinham sido feitas juntos, misturou juntos... Eu gostei muito do processo! Por exemplo, ele pôs não só coisas instrumentais como coisas de voz, de gente também a trabalhar com voz. Isso foi muito giro! Pôs-me quase assim um bocado em catarse, em transe, até que montes de coisas iam saindo e que eu não sabia bem o que eram, depois ele dizia: “vai mais por aí!” “olha, achas que...” essas coisas.

VS – Mas já tinhas falado com ele sobre o conceito do trabalho ou isso surgiu independentemente?

VM – Acho que já provavelmente tinha mostrado este género de ideias iniciais. Também já lhe tinha perguntado “o que é que tu desejas?” portanto ele se calhar também já estava a actuar nos seus desejos. Se calhar ele desejava... não sei...

VS – Ele viu contigo algum dos espectáculos do BG?

VM – Hum... não me lembro de estar com ele a ver.

VS – Portanto, a relação dele com o BG não é tão forte?

VM – Nem pensar! Não, não. E o André também não.

VS – Embora o André Guedes, segundo o que dizes numa entrevista, fez parte da pesquisa, foi ver os programas, foi ver...

VM – Provavelmente porque o André já trabalha muito nessa perspectiva. Portanto, aquilo caiu-lhe ali, ouro sobre azul, porque o André trabalha sempre, todos os trabalhos que ele faz são nessa perspectiva.

VS – Sim, ele explicou-me isso, a questão da história do lugar onde chegas...

VM – Sim, sim, o contexto onde vai fazer a coisa é a própria matéria da obra, portanto...

VS – Isso encaixa-se nesta história da História, dos “antigos”...

VM – Sim!

[vendo registo da estreia]

Bom, os que estão na diagonal, estão a reproduzir mal, a frase do que está na frente... tem um bocado ar de ser traduções de texto para gesto... tem ar disso... já conheces esse exercício...

É muito *dança-teatro*, não é? Eu olho para esta peça e acho que é!

VS – Isso era uma pergunta que tinha para te fazer, se tivesses que classifica...

VM – Eu acho que é muito *dança-teatro*, tem aquele ar de *dança-teatro*...

VS – Não é tanto “dança contemporânea”? Quer dizer, não fica dentro dessa amálgama, para ti tem uma definição mais...

VM – Eu também não digo que a *dança-teatro* não seja dança contemporânea, percebes?

VS – Sim, mas consegues dizer...

VM – Eu acho que tem muito o estilo da *dança-teatro*, é isso. Mas que não considero que não seja dança contemporânea.

O que acontece nestas companhias é que tu só tens um mês e meio, ou lá o que é, para fazer uma coisa e fica o que ficou! Não tens tempo para grandes... crises, combustões, rasgãos, cortes, não sei quê, é assim, se chegaste ao fim daquele mês e meio com aquele material, se tiveres sorte! Pronto, é o que lá está! Porque não há cá tempo para grandes... Isso é uma diferença radical em relação a um tempo de trabalho que é escolhido por ti. Além de que, nesse mês e meio, provavelmente não tiveste o dia inteiro, o tempo todo, para ti. Porque eles estão a fazer *cinquenta mil* peças de outras pessoas. Então, eu acho que isso influi imenso na natureza dos trabalhos que não podem ter grande caos! Não podes chegar a nenhum momento de grande caos, podes compor! Não podes ter grandes *passanssos*, nem nada... o que faz com que este tipo de companhia molda os trabalhos de uma determinada maneira que produzem determinados produtos! Por isso é que eu, apesar de achar muito gira a peça, não a considero a peça de autor, nesse sentido! A peça de autor é feita completamente ao teu tempo, mediante as tuas necessidades e nela há possibilidade de acontecerem coisas. Coisas determinantes, coisas que podem realmente quebrar a ordem de algo. Aqui não podes quebrar muita coisa, não podes quebrar quase nada, é talvez o máximo que se podia quebrar, sei lá... não podes ter grandes devaneios.

[voltando ao vídeo] Isto é muito divertido! Reparaste se eles fazem sempre a mesma coisa nesta parte de imitação? Aqui é que eles devem estar a improvisar...

VS – A ideia que tenho das versões que vi é que eles estão a improvisar...

VM – Devem estar...

[...]

VS – A gravação do ensaio geral tinha imensos aplausos no fim, portanto estava gente.

VM – Sim, eles tinham sempre muita gente nos ensaios gerais, eles tinham uma política de convidar sistematicamente os alunos do Conservatório, de escolas de dança, portanto enchiam aquilo de miúdos, então os ensaios gerais era assim uma paranóia ...

VS – Um sucesso!

VM – Era, era, era a loucura total! Corriam sempre muito bem.

Não sei se os trabalhadores destas funções foram ver o que é que as pessoas estavam a fazer em palco com as suas fardas... como é que terão sentido isto? Porque realmente para eles, deve ter sido uma coisa muito *sugeneris* porque em palco estavam sempre aqueles, todos muito vaporosos, muito, sei lá, isto ou aquilo... E de repente, era com as suas roupas de trabalho que os bailarinos estavam! Deve ter sido uma reacção muito engraçada. Por exemplo, esta, a Teresa, está vestida com a roupa das empregadas do bar e do restaurante. Ou seja, nós lá em baixo tínhamos o bar com senhoras vestidas assim, quando ela ia aos intervalos mas já estava vestida para a peça, devia ser tão divertido, não é? Isso era uma coisa gira para perguntar à Teresa. Se há algum episódio: ela vai comprar um bolo ou um café ao bar e está vestida igual à pessoa que a serve, qual é a reacção da senhora que está do outro lado... Eram várias, mas havia uma senhora que era muito gira... [volta ao vídeo]

[risos] Ela está a dizer que sempre odiou que a fizessem fazer figuras estúpidas ou ridículas e ela está nesta figura completamente esquisita! Isto deve ter sido mesmo o André a curtir: “ai! Então espera lá! Vamos já pô-la a fazer uma figura ridícula!”

Mas este figurinos estariam no guarda-roupa ou ele desenhou isto?

VS – Ele desenhou mesmo.

VM – A partir de quê? Sabes?

VS – São variações festivas das fardas delas.

[vídeo]

VM – Sabes que esta banda sonora deu origem a um concerto? São os *Separados frutos*! Basicamente o que fizemos foi aprender a banda sonora que nós nunca tínhamos feito assim, só tínhamos improvisado...

VS – Aquele processo que descreveste.

VM – Sim! Mas foi alguns anos depois... foi para aí em 2004 ou mais, não sei... E desde então, de vez em quando, temos feito esse concerto!

[vídeo]

Tenho pena de não ter feito uma coisa, não creditar os textos nos programas! Por exemplo neste com textos do Edgar Morin e assim... não é por não querer creditar as pessoas...

[aplausos finais no registo vídeo da estreia]

O Jorge, o André, o Nuno e o Ulrich! O Ulrich? O Ulrich é o violoncelista também apareceu aqui! Que graça! Acho muito bem! Muito giro!

[seguindo o dossier]

Aqui está, podes ver as frases que foram traduzidas para gesto, é isto: “texto-conteúdo-tradução para gesto”, “texto que seja importante em termos do seu conteúdo para traduzir para gesto” portanto, é este.

VS – Os exercícios, tu própria, fizeste-os? Por exemplo, escolheste também textos para tradução para gestos, assim como fizeste escrita livre...

VM – Pode ser que tenha feito... mas depois não deve ter sido usado.

Esta é a peça onde eu mais estritamente e claramente usei os meus métodos, de uma forma muito metódica. Enquanto que nas peças de autor, não o faço... chamemos-lhes de autor, que não sei se é uma bom nome! Aqui fui muito boa aluna do meu próprio método!

[outro documento] Isto é a partitura da canção de amor! [faz a leitura da escala musical] Tão lindo!

[outro documento] Isto são anotações sobre os pedaços que me interessavam nas nas maquetas de banda sonora que o Nuno me ia dando... os números, são os segundos de referência...

[outro documento] Isto são as tais fotos da Francesca Wodman e baseamo-nos nisso para a entrada da Cláudia... [início do espectáculo]

[outro documento] isto significa que eu também produzi movimento.

[lendo] “caiu-me agora um braço!”

VS – De onde vem essa queda de braço?

VM – Ah! “As soluções normalmente aparecem de cabeça para baixo” daí vem aquela imagem dela a dizer o texto de cabeça para baixo...

Temos o jardineiro, os microfones são plantados pelo jardineiro. E vem tudo desta frase; “alimentar o som do mundo”. Então, “depois surge todo o som do mundo...”.

É engraçado ver como é que surgem aquelas imagens!

VS – Como surgiu o título?



VM – Estava alguém a trabalhar uma coisa qualquer, uma dança e havia umas coisas a rebolar no chão, dessa dança, e depois... eu lembro-me que foi uma coisa que eu disse: “agora fazes assim e não sei quê...” ... devia haver uma dança que tinha qualquer coisa a ver com o vazio... mas era literalmente, devia haver uma coisa a rebolar e depois eu devo ter achado muita graça à mistura... e disse isso, mas era uma coisa muito prática! Como rebolar alegremente sobre um vazio interior. Era uma coisa muito concreta que ao dizer deixava de ser concreta!

Sabes porque é que eu devo ter tido que recorrer a esta expressão do vazio interior, porque pelos visto, a do “vazio” não chegava, porque podiam fazer uma coisa do nada... era diferente...

VS – Tiveste que especificar o vazio.

VM – Tive que especificar, sim.

[sobre registos de ensaios].

Ali era propriedade deles. Eu não podia fazer como nas “minhas peças”, o material é meu, trago-o para casa... fiz isso com os meus registos, da minha câmara mini dv, mas havia a deles que devia ser VHS... para estarem aí essas referências.

VS – Tens uma nota a dizer que tens de explicar ao Dr. Carlos de Pontes Leça que queres “montes de texto no programa”... o que aconteceu? Só tens um texto...

VM – Mas é um texto muito maior do que o costume!

VS – Sim, é verdade.

VM – Pois!

VS – E porque tiveste essa certeza de que querias “montes de texto”? Não querias uma sinopse simples?

VM – [folheando] E depois este texto não tem nada a ver com a peça! [risos]

Isto é mesmo muito divertido... Isto é mesmo muito provocatório... Isto é ensinar História da dança a uma companhia onde esta História não chegou! [lendo] Exacto, exacto... Tenho cá uma lata! Olha para isto, diz aqui que “o Ellis Dunn distancia-se das receitas tradicionalmente utilizadas para a composição de uma peça coreográfica...”

VS – É arrojo!

VM – Eu acho que não é provocação porque eu acho que sempre fui muito ingénua no sentido de achar que as pessoas podiam realmente aprender coisas... e de achar genuinamente que era preciso levar este conhecimento que não parecia estar lá! Não era só por provocação! Mas que, visto a esta distância agora por mim, olho para isto e acho *esta mulher tem uma lata!* É preciso ter cara de pau! [risos]

Eu tinha resolvido que para o programa eu queria um texto sobre o Ellis Dunn, pus-me a escrever, fui buscar artigos que estão referidos... saiu deste tamanho e disse “bem, eles nunca têm textos deste tamanho num programa mas desta vez vão ter que ter”, percebes, pode ter sido uma coisa assim...

VS – E tu lembras-te de ter tido essa conversa com o Dr. Carlos de Pontes Leça, que dizes, e explicar-lhe porquê?

VM – E porquê com o Carlos de Pontes Leça e não com a Iracity?

VS – Tu tens isso escrito referindo o Carlos de Pontes Leça...

VM – Não me lembro da conversa e não sei se a tive ou não.

VS – Tens num dos teus textos de escrita automática, uma frase sublinhada “várias placas de realidade a funcionarem ao mesmo tempo”... lembras-te do uso dado a esta frase?

VM – Não. Mas acho que mesmo que não houvesse essa frase num texto de escrita automática, acho que esta simultaneidade estaria lá à mesma...

VS – Provavelmente ela surge porque está inerente e tu sublinhas porque a identificas...

VM – Pois! Pois, talvez

VS – Não tem que ver realmente com a peça em si, é um bocado essa história do processo e das preocupações constantes.

VM – Sim, sim.

[folheando dossier] Mas é que eu apliquei mesmo o método *tim-tim* por *tim-tim*, sabes? É engraçado... ou quase *tim-tim* por *tim-tim*...

VS – Tu tiras as referências dos sons do que está gravado?

VM – Sim, sim, é. Tudo isto [folhas do dossier] é visionamento de cassetes e escrever coisas interessantes que lá estão nas cassetes... que é pena terem-se perdido...

VS – Quanto a dramaturgia das cenas... por exemplo, esse *momento do Pato Donald a lavar os dentes*, porque é que aparece ali?

VM – Pois eu acho que... não sei...

VS – Como é que é essa parte do processo, do tal método...

VM – Então, por exemplo, se a gente tentar olhar para aqui... vamos só ver aqui... exaustivamente? Podia haver uma ou outra coisa que encontrasse que pudesse ser interessante mas se calhar também já não sei se ia adiantar muito mais do que aquilo que já...

[esclarecendo notas sobre tarefas para ensaio] No segundo dia, diz: “dizer porque parecia atrasada mental no fim. A Ira já não entra mais (a Ira é a Iracity). Não queria

revelar os nossos processo e em última análise, os nossos segredos.” Ela deve ter entrado a meio do ensaio – que os directores do BG entravam nos estúdios, sentavam-se numa cadeira, ao alto, em palanque e ficavam a assistir aos ensaios que lhes apetecesse! Era assim, do tipo “normal”! Só que para este género de ensaios, segundo dia de estar a escrever coisas, a revelar segredos das pessoas, a contar sonhos e *o raio que o parta*, ela apareceu e devíamos estar a conversar, é o que eu acho. Eu devia estar a falar e devia ter parecido atrasada mental, devia ter estado a tentar não dizer montes de coisas... e então eu anotei porque é que eu lhes queria explicar porque é que eu parecia atrasada mental e dizer-lhes que a Ira já não entra mais... que eu estava atrasada mental porque não queria revelar os nossos processos nem os nossos segredos. [risos]

É mais uma diferença das peças que *não são minhas*! São condições de trabalho que não têm nada a ver com as situações de trabalho que tu crias e que tu é que as constróis e compões as tuas situações de trabalho, que te proporcionam a situação que tu precisas! E que é ideal para o teu trabalho. Aquela situação não tem nada a ver com a situação ideal para o meu trabalho! No meu trabalho é preciso intimidade, é preciso um ambiente onde as pessoas se sentem à vontade para se expor... nada disso um BG oferece! É tudo o oposto!

VS – Mas conseguiste levar a cabo a tua proposta...

VM – Foi uma experiência muito feliz... é isso que ias a dizeres? Acabei por conseguir fazer uma peça...

VS – ...e acabaste, como tu dizes, por criar as condições para aquilo que tu fazes...

VM – Pois, mas são aproximativas, digamos!

VS – Sim, mas dentro do contexto que existia...

VM – Sim, sim! Deu para...

VS – ...acabaste por não ceder, digamos assim, e não mudar por causa do contexto, adaptaste ao contexto. Aliás, acho que foi mais ao contrário, adaptaste o contexto a ti...

VM – Sim, deu para. Mas se a gente se lembrar que em 97 e 98 tinha feitos processos de trabalho... e em 2000 também? ...em 2000, não... Pois, esta peça deve ter sido importante para mim, para eu, se calhar... pois é! Engraçado... nunca tinha pensado nisso. Isto foi início de 2001... deve ter sido importante para mim para eu desembestar um bocado, desopilar um bocado. Porque em 2000 eu tinha tentado fazer uma peça que não consegui fazer e que desisti de fazer. Ainda trabalhei uns períodos e depois desisti. Estava numa crise total, não estava a conseguir criar nada! E esta deve ser a primeira peça que eu crio depois dessa dificuldade. Se calhar, no fundo, estas condições muito

restritas, se calhar também me ajudaram e também condições de fábrica! Temos que fazer, fazer, fazer e despachar assunto.

VS – Eficientes!

VM – Sim. E segui muito o método... estas tentativas de processos e métodos...

VS – Não te deixaste escapar.

VM – Sim. Isso também deve ter sido importante para mim, se calhar... Perceber que é possível fazer uma... a peça correu muito bem! Tudo foi muito feliz! A combinação do Rebelo, o Guedes, eu.... eventualmente o Jorge... a luz, são sempre pessoas que chegam mais no fim...

VS – Mas em relação à luz, quando falaste com o Jorge a peça já estava mais feita?

VM – Já devia estar, dá-me ideia de que quando ele viu as coisas já devia estar bastante feita...acho eu...

VS - E tens ideia de onde é que ele partiu? Por exemplo, estas cores, de onde é que ele parte? Se tem a ver com o conceito que vocês tenham falado ou a que é que ele se terá agarrado... Por exemplo, o André foi um pouco essa questão da história do lugar, as circunstâncias e o sítio onde trabalham...

VM – Sim. Ele faz sempre isso.

VS – E com o Jorge tens essa ideia?

VM – Não... mas deve ter conceitos certamente muito elaborados porque ele é uma pessoa muito conceptual.

[sobre as cenas individuais baseadas em sonhos] Uma delas é, “encontrar-me com o Martin Boober no café, todas as semanas” e depois eu fui ver quem era o Martin Boober que “nasce no fim do séc. XIX, é um judeu austríaco, foi para Israel antes do Estado, foi para um kibut, fez uma universidade judaica, não queria dois países diferentes, queria que vivessem juntos...”

VS – Então isso terá a ver com aquela cena do pastor? Da terra?

VM – Não, o pastor vem do Carlos que queria ser pastor.

VS – Não digo do pastor, mas aquela oração com a terra.

VM – Aquela em árabe? Tem a ver com outros desejos, os três primeiros têm o seu quê de pai (cuidar da vida, meter as mãos na terra)

VS – Exactamente, ele faz isso...

VM – Pois é... No fundo, com quase todos os seus sonhos, fizemos uma cena. Ele está de pastor, o jardineiro mete as mãos na terra e ele fala árabe!

VS – E este falar árabe também foi uma indicação dele?

VM – Sim, acho que sim.

VS – Achas que as cenas individuais, têm a ver com isso, são cenas construídas a partir dos sonhos e destes desejos...

VM – Sim! Sim, esta é claríssima! Está aqui a cena toda feita e pronto. É muito giro, porque ele deve... era um sonho tal que eu disse-lhe: “então, aprende lá isto em árabe!” e ele foi mesmo aprender! E fica lindíssimo a falar árabe.

VS – Realizou um sonho!

VM – Realizou! Exacto!

[lendo outro documento] “ser cantor de ópera” por isso ele ao ler “*as cartas de amor*” (versão italiana) começa o por um tom de cantor de ópera...

“fazer passos de mágica”? Ela faz algum passo de mágica? Acho que não.

[a propósito de um dos textos automáticos de Cláudia Nóvoa, precisamente o do “ridículo”]

VS – Achas que o fotógrafo não entrou e vocês estavam a escrever?

VM – Não. Encenamos. Encenamos porque devia ter que se fazer qualquer coisa, ainda não devia haver nada, não havendo nada, o que é que se faz? Olha, não havendo nada vamos escrever porque ao menos isso não fica mal na fotografia porque não estamos todos a fazer uma coisa toda mal que ainda não sabemos fazer... vamos escrever! E a Cláudia escreve este texto... “lá vamos nós outra vez...” “feia” ela não é feia! “no meio dos nórdicos sou linda!” “da deslavadísse”! é uma palavra tão portuguesa.

Acho que é por isso aquele aspecto de teatro-dança, eles representam-se...

VS – E nos sonhos deles!

VM – Sim!

VS – E então e como vês esta peça?

VM – Ela é muito divertida! Mas é tão específica de um determinado sítio e contexto que eu não sei... É assim, acho muito divertida, gostei muito de ver, não sei se precisava de a fazer outra vez! É uma peça muito leve, não acho que seja uma peça que mude grande... quer dizer, não vem revolucionar nada, não vem mudar o curso de nada. Acho que é uma peça gira, é muito divertida, é bem feita, tem coisas muito divertidas... Mas é muito ligeira.

#### d) Transcrição da entrevista de André Guedes

Na entrevista da André Guedes, artista plástico que em 2001 foi responsável pelos figurinos e espaço cénico da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” de Vera Mantero, as questões procuraram esclarecer os contextos institucional e artístico de produção da obra e como foi recebida (interna e externamente). Por um lado a dinâmica da companhia, por outro lado o processo e as questões artísticas, na perspectiva de quem acompanhou diariamente a criação.

A entrevista, da qual se transcreve o conteúdo, foi presencial (realizada no jardim da Fundação Gulbenkian, em 19 de Agosto de 2011), gravada (com a duração de c. 1h30), decorreu de forma espontânea, sem conhecimento prévio das perguntas por parte do entrevistado.

**O entrevistado autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista bem como de reproduções do seu dossier pessoal, no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**Notas à transcrição da entrevista presencial:** Foram mantidas as características de oralidade inerentes a uma entrevista desta natureza. Por uma questão de compreensão da lógica do diálogo, ao longo da transcrição, são dadas indicações de que estão a ser analisados documentos do dossier pessoal que o entrevistado disponibilizou no momento da conversa e do dossier pessoal da coreógrafa que autorizou a sua consulta pelos entrevistados no âmbito deste trabalho.

[O início da entrevista não ficou devidamente registado pelo que no final foi pedido ao entrevistado que fizesse um pequenos resumo do que atrás tinha sido dito. A transcrição começa assim no ponto em que a gravação foi feita.]

André Guedes - ... e nesse sentido ou aderiu, ou manteve uma reserva, uma distância. E depois havia claramente outro grupo, que era o público já fiel ao trabalho da Vera e que veio ver expressamente esta coreografia. Pessoas que apreciavam o trabalho da Vera, e que penso eu, que a maioria deles devem ter gostado. Inclusivamente uma das pessoas que veio ver o trabalho é o Miguel Loureiro com quem venho a colaborar [em “como rebolar alegremente sobre um vazio Exterior”]. Indirectamente é com certeza uma das razões pela qual nós viemos a desenvolver a proposta, que eu me lembrei do Miguel

para propor o desenvolvimento de um trabalho que incorporasse os figurinos da peça da Vera.

Lembro-me de haver aplausos e apupos, tenho uma vaga ideia. Não me lembro de reacções contrárias à peça aqui [em Lisboa]. Também fui lá a cima [Porto]. Lá em cima não me lembro tão bem, acho que foi um único espectáculo, ou dois..., não me lembro de grandes reacções.

Vera Santos - Uma questão que me interessa particularmente é a crítica. Como é que vê neste trabalho com a Vera Mantero e no trabalho como artista que também é, como é que vê a crítica? A crítica de arte. Acha que é um mecanismo, um organismo importante para o seu trabalho ou em termos gerais para a arte. Como acha que hoje em dia esta contribui ou não contribui?

AG - Um único problema da crítica neste momento, é o défice de suportes onde se pode manifestar essa crítica. E esse é um défice que é um défice histórico, porque obviamente até 74 tivemos uma ditadura, e durante a ditadura houve um determinado tipo de coisas que simplesmente não poderiam existir. Tudo isso leva a que haja um défice crónico de hábito e de regularidade da existência da crítica. Hoje em dia, basicamente são os jornais, os periódicos, que fazem essa crítica, seja nas artes visuais ou seja nas artes performativas. Ela existe mas não é alargada, mas acho que isso também tem a ver com uma proporção em relação ao nosso país. Ela existe, há agora novas gerações a fazê-lo mas é sempre reduzida.

Há publicações que se distinguem, há publicações mais específicas, como revistas que tinham uma regularidade mensal, que surgem e que depois acabam, recentemente foi a L+Arte nas artes visuais.

A crítica pode contribuir de uma forma muito positiva, porque quer queiramos quer não, normalmente quem faz a crítica, 60% dos elementos que fazem a crítica, são pessoas que acompanham ou estão próximos dos processos criativos. Salvo excepções, porque também a crítica tem sempre gostos e especificidades, pensando que existem críticos para todo o tipo de propostas artísticas e de linguagens.

Ao contrário do público a crítica consegue ser especializada neste país, e portanto consegue de alguma forma representar e fazer eco de tudo o que vai acontecendo. Se calhar o que acontece muito são as plataformas discursivas e de crítica, não são muitas, são poucas. O que existe é pouco. O que se produz é pouco.

VS - Voltando aos objectos, lembra-se onde estão esses os objectos? Os figurinos estão consigo. E os objectos e a cenografia?

AG - Devem ter destruído, não acredito que eles tenham conservado os objectos. Lembro-me que no contrato, uma das cláusulas, era a cedência dos direitos de autor um ou dois anos, mas a partir daí eram nossos e não sei se nos direitos de autor está incluído a propriedade material, julgo que não. A Gulbenkian teve a delicadeza... não tendo nós a propriedade material, eventualmente não tendo, porque foram eles que a pagaram... Quando eu faço uma exposição não é pela instituição pagar que a obra lhe pertence, e talvez esteja na mesma ordem de pensamento, o mesmo princípio. Por isso devolveram os figurinos. A cenografia não eram objectos apropriáveis, por exemplo as cadeiras que são usadas são da Orquestra Gulbenkian, era uma caixa de cartão, um é jarro de vidro, era um balde, duas tinas de plástico, não havia adereços de autor ou de valor relevante. Além da volumetria da caixa que se move, talvez os figurinos sejam os objectos especiais, visuais, que fazem parte desse espólio que sobra da peça. E recordo-me de visitar várias vezes a sala onde o Ballet Gulbenkian conservava todo o espólio do guarda-roupa utilizado em coreografias anteriores, que andei a ver inclusivamente com alguma atenção pois considerei a hipótese de reutilizar parte desses mesmos figurinos ou guarda-roupa. E havia uma sala destinada, enquanto os adereços e os objectos cénicos praticamente eram inexistentes. Os coreógrafos o que utilizavam, à excepção desse momento talvez nos anos 80 com o António Lagarto, eventualmente com outro cenógrafo, ou com a Olga Roriz... Eu lembro-me que a Olga Roriz tinha umas cenografias, penso eu que era de João Mendes Ribeiro elaboradas com portas, muros, etc. Havia o cuidado muito imaterial e despojado das coreografias apresentadas. Não havia sequer uma reserva de objectos cénicos. Na Gulbenkian, talvez houvesse uma estrutura ou outra se tivesse que haver uma reposição.

VS - Existem no dossier da Vera Mantero, três folhas com uns rectângulos coloridos, sabe o que são?

AG - Eu acho que tenho isso aqui. [procurando no seu dossier] É isto... não?! São rectângulos de cor? Não me recordo. Deve ser a proposta de luz de Jorge Ribeiro. Ele pegou na unidade métrica deste volume, na caixa que se move no fundo de cena, e utiliza esse módulo para base, para fazer multiplicação em cena com luz e com cor, aliás Luz/cor. É a luz com filtro que depois reproduz aquilo. Havia momentos que são mais pontuais e há momentos em que todo o chão, digamos que é um grande mosaico, um grande tapete feito de rectângulos de luz.

VS - Existe também um desenho de um ensaio, desenho a caneta numa folha, retrato do ensaio com as várias pessoas que estão no estúdio, tem as duas janelas com pessoas



dentro lá dentro. O desenho tem a legenda “*Rebolando Alegrementemente sobre um Vazio Interior (momento de ensaio)*” e tem várias personagens e pelas janelas identifica-se que é no estúdio. Sabe quem terá feito esse desenho?

AG - Só vendo o desenho, não sei, se fui eu, não me recordo. Talvez, eu tenho ideia que fiz alguns desenhos, é provável que tenha sido eu, não devem estar feitos com muita precisão, com muito detalhe... Devem ser algum desenho instantâneo.

[mais tarde, perante o desenho, pode confirmar que de facto não era da sua autoria]

VS – Existem também desenhos de figurinos com siglas que correspondem aos nomes dos bailarinos, como foi feita essa atribuição?

AG - Houve um ou outro, aquele figurino de Carnaval, que é este que está aqui... o figurino de Carnaval é atribuído à Cláudia Nóvoa, numa parte em que fala do Carnaval, de vestir e de mascarar. Depois há a variante de securitas, do vigilante, que é o verde, que é de uma rapariga e é dela a variante de vestido de noite. Variante da farda de jardineiro, que é quando é assaltada por folhas.

O fardamento, não teve uma atribuição em termos do que eles faziam, em termos de linguagem, à excepção deste figurino aqui [o do Carnaval] que dramaturgicamente é o que tem uma associação maior com a cena da Cláudia Nóvoa.

Tudo o resto são os funcionários, atribuídos por uma questão de lidar com aspectos mais físicos da personagem, uma das raparigas ficar com o figurino da funcionária da cafetaria do auditório, não me lembro de haver farda com características correspondentes para rapaz, por isso é uma rapariga. Os jardineiros existem masculino e feminino. Existem os guardas de estacionamento que são homens, portanto existem dois homens de guardas de estacionamento.

Depois isto é parte fantasiosa, outro núcleo: isto é o capote transmontano, existe a mulher croquete que é como na praia quando se fica envolvido por areia, que é um figurino que nunca conseguimos produzir, só estando na praia é que se consegue ficar assim, é muito difícil, na peça com Miguel Loureiro tentamos reproduzir e fica como fica no Ballet Gulbenkian, não consegue ter leitura. Até mesmo irmos buscar areia à praia é completamente diferente, acho que o corpo precisa de estar completamente banhado, e a pessoa ensopar-se ali e enrolar-se completamente na areia.

Não houve qualquer tipo de relação, porque não havia psicologia, não havia personagens, havia eles próprios, aqueles intérpretes com o que tinham proposto vindo deles próprios nos ensaios, à excepção de um ou dois monólogos ou de frases mas que se misturavam umas entre as outras e se sobrepunham. À excepção desse monólogo, por

exemplo da Cláudia Nóvoa, devia haver uma outra coisa, mas de resto não há psicologias, não há nenhuma associação. Essa é também uma coisa que nós queremos sobrepor, mais uma vez, este reconhecimento de uma entidade e de fazer as pessoas reflectir por momentos o estar ali, nesta instituição, neste contexto, levando para ali os figurinos da própria instituição, algo que eles acabaram de ver ou que vão ver imediatamente a seguir indo ao parque de estacionamento ou que viram noutro dia atravessando o jardim vendo os jardineiros.

VS - No fundo então, os figurinos, se é correcto dizer, acabam por funcionar para os bailarinos como a maior parte das coreografias que eles estavam habituados a receber, vestem-nas. Aqui foi um bocado esse processo? Eles vestiram aqueles figurinos, como a própria instituição que representam?

AG - Sim. Acho que para mim todos os figurinos são um bocado abstractos. São uniformes, é uma forma anónima de ser. Vestidas com um, as pessoas ficam um pouco uniformizadas ou diluídas e isso funcionava como antítese, porque o que eles faziam eram coisas que não tinham nada a ver com uniformes, era totalmente o contrário, eram coisas bizarras e estranhas. E nesse sentido funcionava ali numa fricção.

Eles também estavam muito empenhados na sua composição, era o que era necessário, sobretudo eles participarem enquanto intérpretes nesse desafio da linguagem e nesse emergir de uma entidade, e não nos pareceu que era necessário que eles tivessem que estar responder individualmente.

VS - Eles reagiram bem?

AG - Sim. As roupas também foram feitas com o cuidado para que não lhes limitassem os movimentos. Não eram problemáticos. Já estive em outras peças talvez que tenha havido algumas discussões com isto e tal... eles eram extremamente profissionais e estavam habituados a trabalhar com muitos figurinistas.

VS – Alguns, caprichosos até...

AG - Também eles. Os intérpretes também são caprichosos e quando tem personalidades muito próprias, estas emergem em alguns momentos... Era um grupo muito simpático. É a recordação que eu tenho.

VS - O texto que escreveu para o programa, foi um texto escrito um mês antes da estreia e propõe vários títulos para o texto. Começa por dizer que o texto se podia chamar *Love Save Life*, fala da fábula dos irmãos Grimm, dos músicos de Bergman, depois fala de outro título que poderia ser *Caiu no Meio do Palco um Bloco* e avisa para quem não saiba que por baixo do auditório funciona as instalações do Ballet Gulbenkian, depois

sugere que outro título poderia ser *Ficar Sem Carnaval*, tem a ver ter estado a almoçar com os bailarinos e com a Vera Mantero e terem sabido que não iam ter a normal folga de Carnaval.

AG - Que engraçado, isso diz-me alguma coisa mas eu não me lembro do texto. Já foi há dez anos.

VS - Li o texto no programa que consultei nos arquivos da FG e achei curioso porque o que propõe são vários títulos para o texto, mas depois não concretiza o texto, depois há indicação que era escrito um mês antes da estreia. Fiquei curiosa saber se esse texto foi escrito numa altura em que havia a preocupação de escolher o título da peça? Se lembra como foi escolhido o título da peça?

AG - Lembro-me bem. Não tem a ver com o título da peça, provavelmente tem a ver com o processo de escolher o título da peça...

É muito consciencioso da minha parte querer fazer um texto em que levanto várias possibilidades para o título e em que vou abordando no fundo determinados temas, ou conceitos, ou preocupações que estão subjacentes ao processo e há transmissão dessas questões para o público. E a questão de falar de não termos o feriado é uma forma de falar sobre os constrangimentos da própria instituição, apesar de tudo é uma grande instituição, era uma coisa que era superior a nós e à qual não tínhamos que obedecer.

VS - E termina o texto a dizer que de qualquer forma não é preciso data no calendário para a farsa.

AG - Isso não é irónico nesse sentido sequer, curiosamente.

VS - O que acho curioso é a questão destas fardas que são vestidas como uma identidade colectiva ao lado das fardas de Carnaval. Há este vestir da farsa ou vestir da identidade. São associações que fiz e estou a confronta-las consigo.

AG - Acho que há um sentido muito provocatório ao propor para figurinos fardamentos, e da própria instituição. Obviamente que a equipa artística do Ballet Gulbenkian eram pessoas sofisticadas e conseguem em certa medida perceber o gesto que está a ser proposto. Não sei se o público entende, provavelmente não entenderá. Outras pessoas da Fundação não entenderiam da mesma forma. É um gesto auto crítico ou auto reflexivo da própria instituição, isso é feito com algum sentido lúdico, ou humor. Eu não digo corrosivo, eu respeito o trabalho de todas as outras pessoas que trabalham lá como funcionários. Em termos morais há esta confrontação de um público que somos nós, o público burguês, com o fazer a nós próprios, enfrentar e confrontar com o olhar dos funcionários vestidos com uma indumentária, que são aquelas pessoas que nunca nos

lembramos da cara. E isso é uma confrontação muito conscienciosa quando eu proponho estes figurinos, é agir a esse nível.

VS - Lembra-se a quem o espectáculo era dedicado?

AG - Ao Ellis Dunn, que eu não conhecia.

VS - Conheceu através da Vera Mantero?

AG - Sim. Curiosamente li esse texto há pouco tempo e lembro que a Vera Mantero refere o Ellis Dunn, o interesse do seu processo, nas formas de composição, do processo pedagógico e de improvisação. Que foi isso que ela levou...

VS - E que trabalhou no estúdio Cunningham.

AG - Sim, eu não o conhecia. Esse espaço de liberdade e de felicidade que é um pouco evocado no título, *rebolar alegremente*, é muito importante. Para mim é muito importante enquanto memória e prazer do que foi este processo. Porque foi um processo sólido de um grande entrosamento artístico entre mim e a Vera Mantero, porque o envolvimento foi possível, porque havia condições físicas para o fazer, havia um sentido de novidade, havia a escala ambiciosa do projecto, havia um comprometimento meu, diferente que foi neste projecto e que terá sido diferente noutros. E isto tem a ver com esta memória da felicidade e também felicidade de permitir a diferença aquele conjunto de pessoas, a novidade, a experimentação, ou o risco, ou o disparate simplesmente. Agora já me perdi em relação à questão, ao Ellis Dunn. Basicamente é o levantamento dessa margem de liberdade que me parece muito importante.

VS - E em relação ao título que há pouco estávamos a falar

AG - O título surgiu de uma improvisação. Eles faziam um texto respondendo a uma primeira pergunta introduzida pela Vera. Estavam num determinado momento imaginando que estavam a *rebolar alegremente* e está a pessoa a exemplificar como é que se rebola alegremente. Então a Vera, de algum texto que algum intérprete fez, deve ter seleccionado esse fragmento ”- Então exemplifica o rebolar alegremente sem recorrer a palavras”, e então está uma rapariga a fazer o *rebolar alegremente* e deve ter havido outro rapaz, ou vice-versa, que faz *um vazio exterior*.

VS - Vazio “interior”

AG - “Interior”, aliás. Acho que era ao contrário, ela era *um vazio interior* e o rapaz era o *rebolar alegremente*, e há um momento que as duas improvisações são cruzadas e é daí que surge o título, é o *rebolar alegremente sobre o vazio interior*.

VS - Existe também no dossier da Vera Mantero uma imagem que tem a legenda “*Providence, Rhode Island, 1975/78*”, sabe o que é essa imagem?

AG - Isso não está associado onde era o estúdio do Ellis Dunn? É capaz de ser, que ele deve ter estado em Nova Iorque. Isso é o que consultaste no dossier da Vera, não é daqui da Gulbenkian.

VS - Aqui na Gulbenkian têm pouca coisa.

AG - Aqui na Gulbenkian não estão os desenhos dos figurinos? Um figurino por página, desenhado, só um figurino apenas, rigoroso?

VS - A única coisa que tem assim, com anotações, é que estava no próprio ateliê de costura, e tem agrafado mostras de tecido. Mas não tem vários, é só uma folha que tem vários com mostras agrafadas. Tanto que eles achavam que não tinham registo na base de dados nenhum desenho, depois quando estive a ver cada uma das unidades de material é que descobri, e informei-os disso, que não estava descrito na base de dados. As coisas que estavam no ateliê de costura estão guardadas como “arquivo do ateliê de costura”, há uma discriminação sucinta, nem sequer é pormenorizada.

AG - Mas devem ter os desenhos dos figurinos que foram feitos e que foram entregues.

VS - Eu não acedi e supostamente tive acesso a tudo. Provavelmente perderam-se.

Perto do anfiteatro ao ar livre existe uma espécie de vaso cego, uma escultura em pedra, que tem precisamente a configuração do cenário. Com quadrados concêntricos.

AG - Acho que tenho ideia disso. Mas nunca reparei nisso, não há qualquer associação nisso. Aquela métrica no exterior da caixa reproduz um daqueles volumes que saem obliquamente da parede do auditório.

VS - Não é a concha acústica do auditório?

AG - Também deve ter o objectivo de fazer concha acústica mas são visitáveis por dentro, nunca deve ter sido usado como camarote porque acho que é do lado direito, algo em vidro. Nunca me explicaram muito bem, mas é provável que faça de concha acústica.

VS – No exterior da entrada principal do CAM [Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão] existe outra escultura do mesmo autor [referência a 3 peças da colecção Gulbenkian expostas no exterior do CAM, “Castle of the Eye I, II e III” de Minoru Nizuma (1930-1998)] com a repetição destes elementos decorativos...

AG - Nunca associei a isso. Mas é dentro um bocado dessas reverberações que funciona, até mesmo esta métrica aqui do chão funciona um pouco com essa métrica longitudinal das paredes do grande auditório.

VS - Sugeriu especificamente algum exercício ou alguma proposta durante o processo de improvisações?

AG - Eu pessoalmente não, lembro-me de sugerir algum movimento mas tinha tudo a ver com os objectos em cena. Por exemplo a questão de haver a dança com as placas com os nomes dos bailarinos, tem a ver com uma proposta “então e se num momento da peça, eles tivessem os nomes deles presentes?”, e é a partir daí que há aquela pequena dança com as tabuletas para cima e para baixo ao som da música. Há assim pequenas coisas que depois foram trabalhadas obviamente pela Vera.

VS - Como e quando é que ficou pronto o espectáculo? Houve um processo de improvisações, de propostas de todos os intervenientes, em que momento e como é que se disse assim: “agora fica seleccionado...”. [apontando para dossier] Esses cartões estão associados a isso?

AG - Estes cartões sim. São pequenas notas das frases que eles iam fazendo. Existem imagens e existem movimentos, são cartões com objectos/som e texto. Provavelmente o que a Vera faz, em termos de composição, é seleccionar entre as imagens que existem, [observando dossier pessoal] isto é a letra dela, associar entre uns e outros para fazer um mapa geral evolutivo da peça. Mas isso é um processo de composição que acompanhei... eu devo ter... aliás eu também tenho aqui indicações minhas, mas realmente já não me recordo como é feito.

VS - Isso são cópias dos cartões?

AG - São cópias dos cartões e que foram surgindo obviamente durante o processo dos ensaios. Aqui já está “*Mayra, dizendo Ginipapo vestida de securita*”. Já estava atribuído. Durante os ensaios já se atribui os figurinos, já se sabe que objectos é que existem e o que é que com eles está a acontecer. Isto são frases que eles foram realizando. Eu acho que é no final, mas isso é comum a todos os processos. Chega-se a um momento, provavelmente duas semanas ou com um mês da estreia, em que se tem de começar a estruturar toda a informação que foi feita antes e é por isso que surgem todas estas notas.

VS - E a criação começou com quanto tempo de antecedência?

AG - Já não me recordo.

VS - A estreia foi em 21 de Março, o texto do André é de 21 de Fevereiro. Como começaram a trabalhar? Antes de chegar ao estúdio, juntos, ou começaram a trabalhar no estúdio?

AG - Nós fizemos a investigação antes de irmos para o estúdio e quando vamos para estúdio já tínhamos discutido conceptualmente o que queríamos fazer, o que era necessário, a abordagem a ter em termos, digamos, ideológicos, que haveria de ser

proposto como olhar e como passado, como história do Ballet Gulbenkian. Eu não me lembro quanto tempo foi, acho que os ensaios eram praticamente diários durante provavelmente dois meses. Não me recordo de ter sido um processo muito longo, mas não sei quando é que começamos.

VS - Existe um registo de um primeiro ensaio no dia 05 de Janeiro, mas depois a seguir há um outro registo que diz segundo dia, 06 de Fevereiro. Não percebo se 05/01 é 05/02 porque é primeiro dia e segundo dia, é algo que tenho de esclarecer.

AG - Mas viste esse registo?

VS - Vi estas notas no dossier da Vera Mantero. “Primeiro dia” está 05/01 e “segundo dia” de trabalho 06/02 e depois há um “sétimo dia”, que ela refere como uma quinta-feira e, eu fui verificar no calendário Fevereiro 2001, a data corresponde a essa quinta-feira. Supostamente começaram um mês e quinze dias antes.

AG - Deve ter sido, no mínimo, o volume não surge antes de irmos para ensaios, deve surgir no início dos ensaios. Nós devemos ter tido 2 meses para criação provavelmente, sendo que antes disso eu e a Vera já tínhamos feito um estudo.

VS - Quando chegaram ao estúdio já existia a ideia do volume, ou foi pouco tempo depois?

AG - Sim, pouco depois. Nós devemos nos ter preparado no Inverno para depois começar logo a trabalhar em Fevereiro.

VS - Como é que vê, à luz desta experiência e à luz da sua experiência de espectador, a relação dos trabalhos de cenografia e dos figurinos na dança? À luz desta experiência que teve e que descreve como tendo sido muito feliz em termos de processo e em termos de resultado, como é que vê essa relação nos espectáculos que assiste?

AG - Nas propostas mais ambiciosas de dança, ou com grandes orçamentos - que não existem praticamente neste país -, à excepção de uns poucos coreógrafos e recordo-me de Olga Roriz. Não me lembro de propostas que recorrem a uma cenografia complexa e isso tem sempre a ver com os recursos financeiros que as companhias tem ou que cada projecto em si tem, com a linguagem dos coreógrafos numa segunda instância talvez. Mas eu acho que muitas vezes tem a ver com os recursos e tem a ver com a necessidade ou com a vontade que os coreógrafos tem de itinerância e obviamente havendo um sistema mais pesado de cenografia mais difícil é. Há pouco investimento na dança contemporânea. Depois em outras áreas, caso do teatro que não necessita tanto ou não vive tanto de uma itinerância, as grandes companhias fazem alguma itinerância, por acaso vemos isso no Festival de Teatro de Almada, algumas companhias que vêm cá.

Mas o teatro tem mais essa facilidade e tem mais necessidade desse espaço para ancorar as acções e a dramaturgia, o que acho que é muito apelativo. Depois acho que no estrangeiro há mais meios, então assistimos a cenografias onde o espaço é um elemento determinante, eu lembro-me das coreografias de Meg Stuart, de cenografias realizadas inclusivamente por artistas plásticos e que têm uma componente muito forte e em diálogo com a coreografia. O pior são as cenografias que estão ali de forma decorativa e existem alguns casos, quando me refiro a cenografia também me refiro a figurinos. A nova dança ou a dança contemporânea, traz muito, à excepção dos anos 80, ou de um outro coreógrafo, o figurino é uma questão reflectida, mas está muito ainda associada à linguagem do quotidiano, é um guarda-roupa, mas não é propriamente outro imaginário, uma coisa imaginativa, é mais uma questão de imagem. Eu aqui em Portugal não tenho grandes referências, e no estrangeiro vejo coisas mais ambiciosas.

VS - Em relação ao Ballet Gulbenkian, que falámos um pouco no início, não percebi se acompanhava a actividade do Ballet Gulbenkian, enquanto espectador. Tendo estudado a sua história, deve ser unânime a opinião de que é de facto é um acontecimento no panorama da dança em Portugal, como é que vê a extinção do Ballet Gulbenkian?

AG - Eu sinceramente não era público do Ballet Gulbenkian. Vi algumas coisas, mas deixei de as ver antes de ter feito a colaboração e posteriormente. Não é um tipo de reportório que me interessasse ou que me estimulasse, não me colocava grandes questões porque era um reportório muito estético e muito baseado nessas questões que não me interessa particularmente, nesse virtuosismo estético dos intérpretes, eram propostas que estão muito longe de outras coisas que me interessam, com outra complexidade, com uma complexidade diferente, ou com sentido desafiante maior. As coisas que desde logo me interessou ou que me agradou no trabalho da Vera era essa capacidade de eu me perguntar o que era aquilo, era de alguma forma desafiante não encontrar respostas sobre o significado daquilo. Era uma coisa que eu ia para casa com perguntas, que havia uma intensidade em cena, que também considerava muito importante, do próprio existir em cena, da expressão, do que era feito, mas era uma coisa relativamente abstracta, mas que me tocava de alguma forma, que me falava. Perdi-me em relação à pergunta.

VS - Relativamente extinção do Ballet Gulbenkian?

AG - O que teria sido do Ballet Gulbenkian se não tivesse sido extinto, que contribuição artística é que isso teria? Era um reportório moderno? Eu acho que se tivesse havido outra direcção no Ballet Gulbenkian eu teria defendido a sua continuidade, mas tendo



em conta os últimos anos não me mobilizei minimamente. Obviamente fiquei com pena que as pessoas que estavam empregadas ficassem sem o seu trabalho subitamente, e obviamente a indignação de como a decisão é tomada; a precipitação da decisão e a forma como depois é comunicada, em termos profissionais e éticos não me parece a mais correcta. Enquanto companhia a Gulbenkian talvez tivesse um público próprio, enquanto linguagem artística andava ali um cânone na realidade, e há um público para aquilo. Da mesma forma que em Londres há público da *West End*, de teatro, não é o tipo de espectáculos que eu vou ver, provavelmente vou procurar outras propostas teatrais em Londres, há públicos que vão buscar aquilo, e obviamente que a cultura deve fornecer alternativas para toda a gente. Acho que também é a questão de educar o público, a arte deve estimular as pessoas a descobrirem novas coisas, e não necessariamente a propor um exercício passivo. Acho que o Ballet Gulbenkian era um pouco passivo porque era estético essencialmente.

VS - Na sua opinião aquilo que se ganhava com as pessoas virem ver o Ballet Gulbenkian não se sobrepunha aquilo que ganhava dessa educação artística. Ou seja os números de bilheteira não coincidem com a evolução do sentido crítico do público?

AG - Com a evolução do gosto ou com uma evolução cultural, do pensamento sobre a criação artística, sobre o próprio suporte artístico, não me parece que fossem muito desafiantes as coisas que aqui se faziam. Para o Ballet Gulbenkian continuar a existir como existia, não vejo uma grande relevância. Não posso exactamente afirmar que ele extingue-se para dar lugar a outras coisas, não sei se deu ou não, pois não ando a ver o relatório de actividades e a utilização do orçamento entre um ano e o outro, sei que o António Pinto Ribeiro tentou depois criar programas de formação e de alguma forma isso é possível porque de alguma forma houve verbas disponibilizadas para isso que antes não existiam.

Tenho pena que se tenha perdido uma companhia que em determinado momento até teve um espírito propedêutico, porque inclusivamente teve laboratórios de criação. Porque em determinada altura quando a Vera estava no Ballet Gulbenkian havia esta iniciativa dos Estúdios Coreográficos, acho que era extremamente positivo, dentro do organismo ser dada uma possibilidade de exploração, seja como fosse. E isso acho que deixou progressivamente de existir, ou deixou de haver o interesse por parte dos responsáveis para esse papel do Ballet Gulbenkian numa missão pedagógica no interior dele mesmo. Eles eram preparados para essencialmente cumprir um vocabulário físico e expressivo não necessariamente artístico no sentido intelectual. Não havia aulas de

teoria, e isso hoje é fundamental. Quando vemos a escola de Anne Teresa De Keersmaecker há essa componente mais teórica. O Ballet Gulbenkian não surge com um carácter de escola mas como uma companhia, mas talvez dentro da própria companhia possam ser estimulados de outra forma.

VS - Voltando ao “*rebolar alegremente sobre um vazio Exterior*” [peça criada em 2010 a partir dos figurinos originais de “como rebolar alegremente sobre um vazio interior], pedia que falasse um pouco dos pontos de contacto e se puder voltar um pouco à sua experiência profissional que me falou no início [e não ficou registada na gravação].

AG - O ponto de contacto era os figurinos, como disse, existem dois grupos, o figurino dos trabalhadores e o outro imaginário - para o tipo de referências que eu e o Miguel Loureiro temos eu acho que isso se cumpria. Por um lado, a mim interessava-me haver esse lado documental que os figurinos têm, de documentação de uma realidade existente. E existe depois todo um carácter de transfiguração, ou de um imaginário, ou de um onirismo que a outra secção dos figurinos têm, que essa é a secção digamos fantasista. Nós não queríamos, não nos interessava, estar a fazer uma reflexão sobre a extinção do Ballet Gulbenkian, obviamente que isso estava implícito no passado daquele espólio que estávamos a reactivar. O gesto de reactivação, cumpre uma vontade de uma relação com a história, com passado e com o reacender dessa memória do que é que a instituição foi. Mas depois nós queríamos preencher dramaturgicamente com coisas que realmente tivessem a ver com os nossos interesses e associamo-lo a materiais que eu andava a investigar, que tinha a ver com a Comuna de Paris em 1871, que foi este movimento em que um grupo novamente de cidadãos, de trabalhadores se quisermos, se revolta contra o armistício, o acordo que é feito entre Paris e a Prússia. Paris estava em guerra com a Prússia e estabelece um acordo com vista ao armistício, em que a França é ocupada e a população de Paris que tinha contribuído no custear dos canhões de Paris revolta-se. Num momento decisivo, em que às portas de Paris está o exército prussiano e o exército francês nacional, a população parisiense consegue recuperar os canhões e mantê-los no centro da cidade em Montmartre e iniciar aí um processo em que se cria um governo de auto gestão paralelo ao governo nacional. É a primeira revolução da história moderna em que se impõe o movimento cívico, de uma fraternidade entre classes, entre intelectuais e os trabalhadores. É um governo de auto gestão que implementa várias reformas que à sua época foram vanguardistas e que foram as primeiras a serem criadas no mundo na forma como o conhecemos e é essa a razão pela qual nos interessa. A Comuna só existe durante dois meses, depois é

derrotada pelo exército nacional que entra na cidade, há confrontos, morre muita gente. Muita gente é assassinada de ambas as partes, nos confrontos e depois nas execuções que são feitas quando a Comuna é controlada. Há uma tragédia. Nessa tragédia há um lado dramático que interessa. E o espectáculo faz um pouco essa cronologia da história da Comuna desde do início da implementação até ao final, o último quadro termina com a deportação dos participantes da Comuna, depois do julgamento, na Nova Caledónia, no Pacífico.

O grupo de figurinos de trabalhadores servia para... os figurinos e a cenografia são, nesse princípio de colaboração estética que Merce Cunningham fez, ou tinha, nas suas encomendas com resto da equipa artística, coisas que eram associadas na sua autonomia. A nós interessava-nos também esse exercício com raízes que tem a ver com o dadaísmo, dessa livre associação. Pareceu-nos perfeitamente plausível que a Comuna de Paris fosse associada estes figurinos, como os figurinos da Olga Roriz, a determinada altura. Mas viemos a descobrir também com a elaboração teórica em estúdio, com a coesão dos materiais, automaticamente viemos a perceber que o grupo dos figurinos dos funcionários cumpre exactamente a figuração desse grupo dos trabalhadores da população da sociedade parisiense.

E o outro grupo serve para criar alguns momentos de contraste, que nós acabamos por associá-los à burguesia, ou seja àqueles que ficaram do lado do exército nacional, e que ficaram em Versailles, que são os burgueses. Que depois regressam a Paris quando a Comuna é derrotada e olham com imenso desprezo para tudo aquilo sem qualquer tipo de piedade sobre os derrotados. Nesses figurinos mais fantasistas utilizamos materiais nobres. Tem identidade apesar de tudo, com os outros. E os figurinos funcionam nessa lógica.

Depois os objectos em cena, também eles não existiam e não fazia sentido ir buscar mais isso. Porque realmente o que tinha ficado em termos concretos era apenas os figurinos. Se ainda discutimos em algum momento o que ia ser os objectos em cena, se valia a pena ir buscar o passado? Não. Porque não existiam e depois porque precisávamos de objectos mais actantes para com as acções da própria peça em si, tal como tinham sido os da Vera. E foram criados muito poucos, mais uma vez também não é uma cenografia ambiciosa por causa dos meios, e nesse sentido tivemos quarenta mil euros para fazer este espectáculo. Que era um grupo de três intérpretes, mais três pessoas que eram eu, o Miguel Loureiro e uma estagiária da ESAD, e mais uma amiga

nossa que era assistente de dramaturgia. Sete pessoas. Entrámos em cena para conseguir figurar uma ideia de comunidade e tivemos esse valor.

E há elementos pontuais, há um pequeno canhão da época cedido pelo Museu Militar, depois existe um elemento que é uma espécie de arquétipo da coluna da praça de Vendôme, em Paris. Um dos efeitos simbólicos é a demolição da coluna da praça Vendôme, esse elemento existe em cena e cai em determinado momento. Existe esse lado da queda que mais uma vez volto a explorar nesta segunda colaboração que fiz com a Vera, para o Fórum Dança, também existem elementos que caem com duas densidades, um que é um pó, umas alcatifas que caem com barulho, e acho que também cai uma pena, gosto dessas coisas a cair. O lado melodramático.

VS - A queda é um dos elementos básico da dança contemporânea.

AG - Mais uma vez essa temporalidade que estava a falar antes, que não é um objecto estático ou passivo, é um objecto que em determinado momento específico ou não, ou que na temporalidade da peça vai evoluindo, ou que num momento chave tem uma articulação com o texto ou com o acontecer em cena.

Existem mesas onde se fazem reuniões.

VS - Existem placas?

AG - Não. No momento da festa, existem *confettis*, é momento da celebração da Comuna.

VS - Tirando essa ponte que é fortíssima dos figurinos, em termos processuais há ligações com a experiência anterior?

AG - São pessoas diferentes, são colaborações diferentes, este é um projecto de autoria. Eu estive mais envolvido no estabelecimento dramaturgico da peça e acompanhei todos os ensaios, mas é o Miguel Loureiro que faz a direcção de actores que leva para um lado mais corrosivo, sobre a própria leitura, sobre a própria Comuna. É ali uma linguagem teatral e a linguagem do Miguel também é muito formada por uma heterogeneidade de expressões e a memória também do teatro, desde do teatro da revista ao teatro..., mas há um sentido auto reflexivo do próprio teatro, nas várias situações, e o momento que decompõem é o momento da *Comédie Française* à volta da mesa, é um momento que é baseado no documentário do Wiseman. Portanto há várias naturezas teatrais, várias expressões, várias linguagens que se cruzam, e essa heterogeneidade, essa liberdade também é feita nesse sentido. Só por causa questão da liberdade e da felicidade. A Comuna foi um momento temporário da felicidade e utopia, que falhou.

VS - Que é um pouco a fábula dos irmãos Grimm.

AG – E no fundo também deste processo criativo do Ballet Gulbenkian com a Vera Mantero, na criação desta utopia no interior da fundação, essa utopia onde podemos abrir, expandir, criar, falar dos sonhos, das ambições, dos desejos, e no fundo tocam-se muito bem. Eu e o Miguel queremos fazer uma continuação desta peça “*como rebolar alegremente sobre um vazio Exterior*” e vamos caminhar para outras direcções.

VS - E o que é a subtilidade do interior para o exterior?

AG - Porque o interior era sobre um psicologismo, era sobre o aspecto do indivíduo e a emergência desse indivíduo, essa possibilidade do eu. Na peça com o Miguel Loureiro o exterior serve-nos para falar do colectivo, e é o colectivo que se forma, obviamente que este colectivo é baseado na Comuna de Paris é constituído por muitas cabeças, eventualmente intelectuais e são eles que estruturam as ideias, mas também há uma cidadania, há uma participação popular, às vezes até nociva que faz as coisas acontecer e isto tudo passa no exterior, é a cidade. Porque a nós não nos interessava essa coisa interiorizada, orgânica. E o exterior é sinónimo de abertura, de partilha, de fraternidade, é nesse sentido que nós substituímos um termo pelo outro, um conceito pelo outro, e acho que vamos continuar, na 2ª parte a palavra continua a estar presente.

Sobre a primeira parte desta entrevista.

Conheço a Vera Mantero através de amizades comuns e dos ateliers aqui [na Fundação], do grupo de trabalho que ela faz e para o qual me convida para participar, onde participava o Miguel Pereira, Mário Afonso, Sara Baptista e António Guerreiro. Desde ‘99 que tenho essa valência performativa de me interessar pelo contexto na abordagem do espaço, é pela Vera ter conhecimento do que eu fazia que surge o convite, e pelo facto de saber que já tinha feito uma coisa nesse âmbito e outra com Paulo Henrique, até à data acho que não tinha colaborado com outros coreógrafos.

VS - E falou do processo de investigação, que ao procurarem o momento de abertura, de rotura, ou de novidade no reportório do Ballet Gulbenkian encontraram a peça do Wellenkamp...

AG - Entre todas elas foi a que nos pareceu mais representativa da convergência de várias necessidades de um espectáculo, das várias componentes, desde da luz, à cenografia, ao som, desde da palavra, ao movimento.

VS - Falou também de alguma reflexão do que se fazia fora...

AG - Pois porque essa peça era contemporânea relativamente a outras peças, mas eu sentia que o Ballet Gulbenkian não era contemporâneo no seu reportório em geral.

VS - Na verdade o Ballet Gulbenkian como companhia de reportório sempre foi uma espécie de eco do que se passava, nunca ao mesmo tempo. Começou por apresentar o reportório do ballet russo com uma *décalage* de algumas décadas.

AG - Pois há uma anacronia óbvia no reportório.

O que eu percebi é que nessa peça “Só longe daqui” havia de alguma forma uma convivência com o seu tempo. Toda a direcção que o Salavisa faz, é feita nesse sentido. Eu não fui público, porque era muito novo nessa altura e não me recordo. Provavelmente o que vi no Ballet Gulbenkian foi a Olga Roriz, mas não me recordo.

Ainda vi o “Só longe daqui” do início ao fim em vídeo, porque a Gulbenkian tinha um registo e mostrou-me.

Uma coisa que me interessa muito e é uma coisa que faço no meu trabalho, que é praticar uma sedimentação. O meu trabalho é constituído por sedimentos e extractos de várias proveniências, tempos, configurações estéticas, materiais e a mim interessa-me nos meus projectos praticar essa convergência desses mesmos extractos e diferentes temporalidades.

VS - É curioso porque a Vera Mantero, num dos textos livres dela, porque há muito essa escrita automática no processo, fala de *várias placas de realidade ao mesmo tempo*.

AG - Eu muitas vezes faço um processo de investigação que vai buscar coisas ao passado. Eu vou buscar determinados aspectos do passado, e são aqueles especificamente, porque são aqueles que me ajudam a pensar o meu presente, porque são aqueles onde eu encontro uma actualidade para as minhas questões do presente. Não é uma questão de nostalgia, não somos nós que vamos atrás buscar aquilo, mas é o passado que se prolonga até nós, é como se fosse um fantasma, algo que se arrasta e vem ter connosco de uma forma muito evidente.

VS - Como é que pensa esta questão da memória por exemplo da dança que tem um lado muito particular, muito efémero. Como é que pensa que esse património pode servir mais à frente para compreender as coisas? Que mecanismos acha que são importantes para que essa memória não se perca, ou para fixar essa memória de alguma maneira.

AG - A questão problemática no caso da dança, das artes performativas... Obviamente consegue-se fixar hoje em dia com o vídeo, algo que não se conseguia fazer com *Nijinsky*, com a “Sagração da Primavera” quando se faz a reconstrução, penso que aí só existem fotografias, penso que no caso dessa coreografia nem existem documentos filmados, mas obviamente é possível fazê-los.

VS - Acha que é suficiente essa fixação da imagem?

AG - Não. Não é. Porque acho que se vive também dessa intensidade histórica em que aquelas acções são praticadas. Porque é diferente conceber uma forma que é estática embora se possa transmitir, uma escultura que se transmite no tempo, que passa pelo tempo e que permanece. Há qualquer coisa na urgência de um gesto feita no próprio momento e partilhada pelo público, mesmo que tenha uma actualidade, anos mais tarde é diferente recuperar aquela intensidade e passá-la a novos intérpretes.

Sobre os Ballets Russes, há uma artista brasileira, Tamar Guimarães, que tem feito um trabalho recentemente que é sobre um *repetiteur* que faz a passagem de uma coreografia modernista, com figurinos do Picasso, a “Parade” [de Leonide Massine], a companhias de dança de reportório. E o trabalho dela é sobre essa passagem ...

VS - Vai estar aqui na Culturgest em Novembro, Olga de Soto, que é uma coreógrafa investigadora espanhola que trabalha precisamente sobre a memória. Ela está a fazer um trabalho abrangente sobre “La Table Vert” do Kurt Joss e tem a ver com a memória de quem viu, de quem assistiu.

AG - A remontagem do “Parades and Changes” de Anna Halprin, está muito bem feita, não necessariamente pela qualidade dos intérpretes, isso não me interessou particularmente, mas pela vibração que ainda tem hoje em dia. Acho que é difícil a transmissão dessa intensidade.

Esta coreografia é difícil de ser transmitida, porque grande parte das frases ou material expressivo e coreográfico é feito pelos próprios bailarinos. Não é mesma coisa, eles repetirem-no e passar isto a outras pessoas, não há a mesma coesão.

VS - O que acha que resulta na vibração? O que acha que nessa peça por exemplo, resultou tão vibrante agora como provavelmente foi nos anos 1970 e que não tem a ver com o corpo dos bailarinos?

Tem a ver com a expressão deles? Com alguns detalhes de expressividade?

É a actualidade? É a simplicidade?

AG - É o gesto artístico em si próprio, é o objecto artístico em si próprio que é muito rico, é bom, que preenche. É uma coisa que é feita dentro daquele estúdio por secções, por aqueles quadros e cenas, cada uma delas e a articulação entre elas, a própria estrutura e a própria inovação da estrutura que a obra propõe. É toda uma amplitude e uma intensidade do próprio objecto artístico que ultrapassa o facto de ser transmitida pelas próprias pessoas. Com certeza várias pessoas fazem aquilo de forma diferente, provavelmente alguns intérpretes contribuíram até com pequenos detalhes para que ele

exista conforme aquilo que é hoje, mas eu acho que deve ter sido o programa ideológico, teórico e plástico, que Anna Halpring estabelece para aquela obra que é possível existir ainda hoje com aquela intensidade.

VS - Só para tentar regressar, falámos também naquele bloco do cenário, sobre a sua intervenção com os adereços, e essa intervenção quase como intérprete uma vez que os adereços são objectos que se movimentam na cena e interferem na movimentação dos bailarinos. E relativamente à relação com a instituição falou do pormenor da questão do animal embalsamado que ficou sanado. Não sei se há alguma coisa que seja relevante reter.

AG - O Ballet Gulbenkian significou um dos poucos organismos, apesar do anacronismo, onde existia uma capacidade de produção, que poderia ter sido mais potenciada, mas que já existia. Era uma estrutura onde as coisas podem ser produzidas, fabricadas, todo o processo acontece no interior da própria instituição, isso é excelente. Mas isso já é uma forma de fazer no sistema capitalista hoje em dia. Já são poucas as entidades e instituições que conseguem fornecer e assegurar tudo e a Gulbenkian conseguia isso. Agora faz menos, como fazem outras. Mas isso tem a ver com os tempos e como se libertaram dessa força de trabalho que era o Ballet Gulbenkian, também se libertaram de outros compromissos, terem as pessoas a trabalhar na oficina seja do guarda-roupa, seja da serralharia e madeira. Isso era o que a instituição nos permitia e que era muito estimulante para quem vinha trabalhar de fora.

VS - Uma questão que não abordamos, foi a relação com a música, com o Nuno Rebelo. Como foi? Ele não esteve tão presente nos ensaios.

AG - Esteve um bocadinho menos, foi mais um processo entre a Vera e o Nuno.

VS - E não teve interferência na parte dos figurinos?

AG - Não teve. Acho que ouvi a partitura musical já em palco.

VS - É curioso que haja muitas referências de som nos cartões.

Isso faz parte da sonoplastia, mas provavelmente eram contribuições dos próprios bailarinos - imagens e sons - resultado das improvisações ou dos textos que escreviam.



### e) Transcrição da entrevista de Cláudia Nóvoa

Na entrevista de Cláudia Nóvoa, bailarina do Ballet Gulbenkian (BG) desde 1984, que em 2001 fez parte do elenco da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” da Vera Mantero, as questões procuraram esclarecer os contextos institucional e artístico de produção da obra e como foi recebida (interna e externamente). Por um lado o funcionamento e a mecânica da companhia, por outro lado a dinâmica do processo e as questões artísticas, na perspectiva de quem esteve por dentro da instituição e da obra.

A entrevista, da qual se transcreve o conteúdo, foi presencial (realizada no jardim das Camélias, no Mosteiro de Landim, em 10 de Agosto de 2011), gravada (com a duração de c. 1h30), decorreu de forma espontânea, sem conhecimento prévio das perguntas por parte da entrevistada.

**A entrevistada autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**Notas à transcrição da entrevista presencial:** Foram mantidas as características de oralidade inerentes a uma entrevista desta natureza. Por uma questão de compreensão da lógica do diálogo, ao longo da transcrição, são dadas indicações de que estão a ser analisados documentos do dossier pessoal que a entrevistada disponibilizou no momento da conversa e do dossier pessoal da coreógrafa que autorizou a sua consulta pelos entrevistados no âmbito deste trabalho.

Cláudia Nóvoa – Tu viste a peça?

Vera Santos – Vi. Em Santa Maria da Feira.

CN – Gostava de a rever.

VS – Os figurinos desta peça foram entregues ao criador.

CN – Ao André Guedes, sim.

VS – E o André fez uma nova peça a partir desses figurinos. Portanto, entre outros aspectos, achei aqui uma particularidade que também tinha a ver com o trabalho...

CN - Por acaso eu tinha ficado com o capote de palha e depois pediram-me de volta porque o André queria.

VS – O objectivo destas entrevistas é procurar saber um pouco sobre o contexto de criação e o processo de criação. A Vera Mantero disponibilizou-me o arquivo pessoal dela e autorizou-me a partilha-lo com os entrevistados, pelo que espero que me ajudes a

descodificar alguns documentos... Entretanto, antes disso, queria fazer-te algumas perguntas e num exercício de memória, que tentasses lembrar-te como foi.

CN – Por acaso não li muito, folheei só o que encontrei... mas eu lembro-me, é uma coisa que... eu lembro-me assim mais ou menos bem do processo.

VS – Portanto queria que me falasses do processo e para começar, que me disseses como foste parar ao BG.

CN – Ui! [risos] Isso foi muito antes.

VS – Pois foi! Mas esta peça surge num instituição e essa instituição tem esse antes todo. Mesmo a peça é de 2001, já lá vão 10 anos.

CN – 2001... Eu entrei em 85. Ida directamente do Porto. Fui para a Gulbenkian um bocadinho por acaso, fui lá fazer audição, fui acompanhar um colega meu, porque eu estava mais ou menos destinada a ir para a Companhia Nacional, já era pré-profissional da Companhia Nacional desde para aí dos doze anos, tinha assim uma espécie de uma bolsa. E depois fui acompanhá-lo e ficamos os dois... e eu disse, “bem, já que fiquei!”. Isto nos cursos, na altura ainda havia os cursos... havia uns Cursos Livres... já não me lembro como é que aquilo se chamava, era uns cursos... havia uma espécie de uma escola... Cursos Profissionais. Estive lá um ano de 84/85, acho eu, e depois fui convidada a ficar na companhia e fiquei como estagiária, primeiro e depois fui por ali fora. Aquilo era uma companhia que tinha aquelas categorias todas.

VS - Havia uma hierarquia...

CN - Estagiária B, estagiária A, depois corpo de baile, depois solista... e portanto fiquei e depois fui ficando. Pronto, e as coisas aconteceram assim, o início foi um bocadinho por acaso depois fui ficando, também era um tipo de trabalho que me dizia mais do que a Companhia Nacional e que estava mais próximo daquilo que eu gostava e acabei por ficar.

VS – Esse tipo de trabalho, classificas como? O pós-modernismo?

CN - Sim. A Companhia Nacional na altura só fazia clássicos. No início ainda havia muitas coisas como os *Van Manen's* e coisas assim... no início, as primeiras coisas que eu fiz ainda foram em pontas... coisas mais neoclássicas, o Vasco Wellenkamp era coreografo residente, portanto a coisa era muito neoclássica. E assim se manteve durante uns bons anos, durante o tempo do Jorge Salavisa. Depois mudámos de Director, para a Iracity Cardoso, aí a coisa mudou um bocadinho, o tipo de repertório mudou um bocadinho. E depois, a seguir, o Paulo Ribeiro. A Vera Mantero foi com a Iracity, já foi na altura da Iracity.

VS – Mas a Vera chegou a ser tua colega, ou não?

CN - A Vera foi minha colega no início, quase no princípio, ela foi minha colega e rapidamente ela percebeu que aquilo não era o que ela queria fazer, ela queria mesmo era coreografar e ir por outra via

VS – Ela chegou a fazer algumas coisas nos Estúdios coreográficos...

Fez. Eu fiz a primeira coreografia dela. Foi muito cedo! Ela era muito novinha, devia ter para aí uns 19 anos, nós devemos ter a mesma idade. Entrei com 18 anos para o Curso em 84/85 e depois fiquei lá e a Vera já lá estava, acho eu. Estive com ela uns três ou quatro anos, se calhar mais.... E gostavam imenso dela, e queriam que ela ficasse mas ela decidiu sair, lembro-me que cedo. E tenho ideia que ela tinha algumas dúvidas sobre se era aquilo que ela queria ou não mas rapidamente percebeu que não era aquilo que lhe interessava e foi para fora... depois foi para Nova York. Mas chegou a fazer, fez uma peça num Estúdio coreográfico que eu dancei, lembro-me perfeitamente. Depois fez outra que também penso que foi num Estúdio coreográfico que foi “As quatro fadinhas do Apocalipse”, eram quatro raparigas (que eu também dançava). É uma coisa que ela recriou muitos anos mais tarde... já não sei se essa peça depois passou para a companhia. Na altura, esses estúdios coreográficos, depois havia sempre algumas peças que passavam para o repertório da companhia. O Jorge Salavisa apostou muito, por acaso, em jovens coreógrafos e então havia sempre, quando gostava de alguma coisa, essas peças passavam para o repertório da companhia. E eu penso que “as quatro fadinhas...” passaram, tenho a ideia que depois repetimos aquilo como repertório da companhia... eram quatro raparigas. Uns anos mais tarde é que houve as “quatro árias de ópera” que era a Vera [Mantero], a Clara [Andermatt], o João Fiadeiro e o Paulo Ribeiro. E cada um fez uma parte, era com um cenário do Siza Vieira... e isso já foi uma encomenda para a companhia, isto foi uns anos mais tarde. Depois esta peça já foi com a Iracity. Já foi bastante mais tarde, ela já tinha uma vida coreográfica e uma carreira.

VS – No BG havia obras de repertório, que eram reposições feitas pela companhia, em que vinham os coreógrafos para repor convosco; e havia novas criações?

CN - Sim.

VS - Qual era a grande diferença, para uma bailarina, de trabalho entre esses dois tipos de criação?

CN – Normalmente em cada programa havia uma nova criação ou às vezes mais do que uma. Normalmente os programas tinham cerca de três bailados e uma ou duas peças

eram sempre novas criações. Nós tínhamos sempre três a quatro programas por ano, por isso fazíamos bastantes criações. De dois em dois meses havia uma nova criação. Claro que toda a gente queria ficar sempre nas novas criações porque era sempre muito mais estimulante.

VS - Havia audições?

CN - Havia sempre audições. Os coreógrafos vinham, escolhiam. Havia sempre dois elencos, também. Que com o tempo começou a tornar-se prática comum que os dois elencos dançavam sempre. No início não, no início era muito aquela coisa havia um primeiro elenco depois o segundo só dançava quando alguém se magoava mas depois isso começou a ser mais comum haver sempre dois elencos que dançavam. Porque a companhia era grande e os coreógrafos normalmente faziam peças para poucas pessoas. E claro que as criações eram sempre mais estimulantes para nós, do que as reposições se bem que também dependia sempre dos coreógrafos... Nós tínhamos a sorte de ter sempre gente interessante a vir. De facto, eu acho que... e nisso eu acho que foi um privilégio ter estado lá porque sem sair daqui, vieram ter comigo e com os outros, grandes coreógrafos. Que de outra forma nunca teria tido a oportunidade de trabalhar com eles!

VS - Mas isso para ti, que fizeste parte desses elencos, porque os bailarinos que não eram seleccionados não tinham esse contacto ou havia algum outro tipo de contacto?

CN - Sim, mas quase toda a gente passava por alguma das criações. Eram sempre três bailados normalmente tentavam que as pessoas não fossem coincidentes. Portanto, nem sempre os coreógrafos escolhiam quem queriam, ou seja, se houvesse pessoas que faziam os três bailados, se calhar não podiam fazer... isto é mais ou menos. Claro que havia sempre algumas pessoas que eram as eleitas e que... Como é normal. Mas eu acho que quase toda a gente passava...

VS - Acabava por ter esse contacto.

CN - Sim, mais ou menos. Especialmente quando a companhia se tornou mais pequena. Porque a companhia foi reduzida...

VS - Isso foi quando?

CN - Houve uma altura, que... já no final do Jorge [Salavisa] ...isso foi quando? Foi quando o meu marido [António Teles] também bailarino da companhia]se reformou, ele saiu por exemplo nessa altura. Propuseram as pessoas que quisessem sair, saíam... porque era grande, a companhia tinha para aí 40 pessoas, depois reduziu, ficamos vinte

e tal, trinta pessoas. Isso foi em... foi antes da Iracity, ora bem, deixa-me pensar, o meu filho nasceu em 94... foi... deve ter sido em 92...

VS - Mas essa redução teve a ver com questões orçamentais ou artísticas?

CN - Acho que teve a ver com questões orçamentais, aliás tenho a impressão que foi uma reestruturação de toda a Gulbenkian e aí quiseram reduzir também à companhia e portanto as pessoas mais velhas ou quem quisesse sair... acabaram por sair. Houve uma série de gente que saiu nessa altura... a Olga [Roriz] saiu nessa altura. Houve uma série de gente que queria sair e que saiu.

VS - A companhia tinha uma estrutura fixa de aulas, ensaios...

CN - Nós tínhamos sempre aulas. O nosso dia começava com uma aula de manhã e depois tínhamos ensaio todo o dia até às 5h15. Também tínhamos sempre belíssimos mestres. Os professores iam mudando de mês a mês, normalmente não tínhamos professores que ficassem muito mais tempo. Normalmente a aula era de clássico, às vezes havia aula de contemporâneo, e quando havia, normalmente a de clássico era mantida também portanto havia as duas aulas e as pessoas podiam escolher se queriam ir para um lado ou para o outro, havia sempre um grupo que não queria...

VS - Tu fazias parte do grupo que não queria ir para a aula de clássico?

CN - Pois, eu normalmente ia para as aulas de contemporâneo. Mas gostava das aulas de clássico e tive belíssimas aulas de clássico e acho que uma aula de clássico é sempre uma boa base para tudo. Fazíamos sempre, sempre aulas. E isso realmente, estando depois cá fora é que me apercebo como é fácil ter uma estrutura que te oferece isto todos os dias e que te mantém num nível *Xis*, porque não podias estar abaixo desse..., o teu corpo tinha de estar preparado para fazer tudo o que te pedissem, não é? E portanto tinhas de estar preparado para um nível técnico grande... e fazer aula todos os dias é essencial, todos nós sabemos.

VS - E tinham também acompanhamentos médicos...

CN - Tínhamos um fisioterapeuta, um massagista que estava lá connosco, quase todas as tardes e que era muito pretendido... éramos muitos e lá ia rodando por todos.

VS – Ele acompanhava os ensaios?

CN - Ele estava num gabinete que existia na sala de ensaio. Normalmente ao final do dia era quando ele estava lá, porque durante os ensaios nós também não podíamos sair.

Então o nosso dia era sempre assim, tínhamos aulas de manhã, das 10 às 11h30, ensaios até à 1h30 e das 2h30 às 5h30 ensaios outra vez e pronto. E trabalhávamos numa cave.

Que não era muito... Verão, Outono, Inverno era sempre igual, isso era muito estranho...

VS – Todo o trabalho na Gulbenkian foi sempre as mesmas instalações?

CN - Sim, sempre, até acabar.

VS - E tu ainda estavas no BG quando acabou?

CN - Sim, estava mas estava já a sair. Já tinha feito os anos de casa necessários para me reformar, não tinha era idade ainda porque comecei muito cedo mas já tinha 21 anos de casa.

VS - Esses anos de que estás a falar tinham a ver com um sistema próprio de reformas dos bailarinos da Gulbenkian, como me falou o Dr. Carlos de Pontes Leça.

CN – sim. Que era uma coisa extraordinária... quer dizer, era uma coisa que devia ser o normal e que infelizmente é um padrão que desapareceu, é um exemplo que desapareceu. Porque tudo aquilo também foram conquistas que se foram conseguindo dentro da Fundação, a Fundação dava boas condições de trabalho mas que foram sendo conseguidas e que eu acho que era um bom exemplo para as pessoas que estavam cá fora... isso desapareceu, agora já não existe esse exemplo e as condições cada vez são mais precárias em todo o lado. Porque tínhamos condições normais de trabalho, tínhamos condições médicas, assistência médica e essas coisas todas...

VS - E garantias sociais.

CN - A única coisa má era que trabalharmos numa cave com um ar condicionado umas vezes funcionava bem outras vezes mal... pronto, as condições físicas não eram boas e deixam também marcas. Aquilo não era mesmo bom, era horrível. Mas o resto era bom. E especialmente a coisa de ter bons mestres e bons coreógrafos, acho que isso era um grande privilégio.

VS - E achas que isso tinha a ver com a Direcção Artística?

CN - Acho que tinha a ver primeiro com uma coisa, a Fundação tinha dinheiro para os trazer. Que poucos sítios têm... Depois com a Direcção... se bem que havia de tudo, havia coisas que eu gostava e outras que não gostava! Eu posso-te dizer que a grande maioria, não sei, 50% das coisas que eu dancei não gostei, não me identificava com eles.

VS - Mas isso era um trabalho que vocês tinham que fazer, não é?

CN - Pois, gostasses ou não, tinhas de fazer. Mas também não vejo isso como uma coisa negativa porque mesmo com as coisas que não gostei particularmente de fazer, aprendi qualquer coisa com elas! E em especial aprender como é que se consegue dar a volta e

transformar em nossas coisas que nos são alheias. Isso foi uma grande lição porque não tinha alternativa: tinha que as fazer. Ou fazias contrariada, que não era bom ou encontravas uma maneira de transformar aquilo e de fazer com que aquilo fosse teu, apropriares-te da coisa. Portanto acho que consegui sempre dar essa volta de uma maneira positiva o que foi bom. Portanto olho para estes vinte anos, eu estive lá vinte e um anos, é muito tempo mas passaram super-depressa e tenho uma recordação super-positiva disso, não tenho mágoas. Acho que aprendi imenso ali porque estive com uma variedade de gente grande. Mais clássico, mais modernos, mais... mas esta variedade trouxe-me muita coisa. E depois mesmo quando comecei a querer coreografar eu sentia que tinha também o corpo cheio de memórias de coisas porque tinha passado e que de alguma forma tinha que voltar ao *Zero* outra vez e isso é estranho... mas é uma bagagem. Realmente aquilo deu uma grande bagagem às pessoas que por lá passaram. E de facto passou depressa, que pode parecer estranho, vinte e um anos, no fundo foi a minha vida adulta. E depois nós viajávamos bastante, que era uma coisa ótima. Nos primeiros anos viajávamos. A Gulbenkian esbanjava, pagavam tudo. Levávamos palco, levávamos camiões *TIR* com palco, fazíamos a volta por Portugal inteiro, não havia teatros, quer dizer, os teatros estavam muito degradados e aí acho que a Gulbenkian teve um papel importante porque levava a dança a todo o lado.

VS - À imagem do que foram as bibliotecas móveis!

CN – Havia as bibliotecas e nós íamos a todo o lado, a todas as terrinhas que não tinham teatro. Íamos dois meses em *tournee* sempre... e depois ainda ao estrangeiro. Agora há muitos teatros mas não sei se há muita coisa lá dentro. É isso que me entristece... pode-se dizer que a Gulbenkian já não tinha necessidade de fazer esse papel, que fez durante muitos anos, mas não há nada que tenha vindo substituir e isso é que me faz confusão.

Mas viajávamos muito, no princípio viajávamos muito por Portugal depois, por questões orçamentais, começamos a ir só aos sítios que nos convidavam, íamos só a Festivais e assim. E aí passamos a ir mais ao estrangeiro e menos às terriolas. Mas havia uma série de sítios que nós íamos sempre, ao Porto, Viseu, Madeira, Leiria.

VS - E vocês tinham algum *feedback* do público em relação à vossa passagem por esses sítios. Lembras-te de ser claro para ti?

CN - Na altura éramos sempre muito bem recebidos especialmente pelos sítios que íamos sempre. Por exemplo, eu lembro-me que em Viseu éramos super bem acolhidos. Na altura o Ricardo Pais ainda lá estava e era ele que dinamizava aquilo. Eu lembro-me que dançávamos num pavilhão, eles montavam o palco num pavilhão e aquilo tinha

peessoas empoleiradas quase no tecto. Aquilo era gente por todo o lado e éramos recebidos assim muito bem. E mesmo lá fora éramos muito bem acolhidos.

VS - Em relação a esse dia-a-dia, era sobretudo centrado no trabalho físico, portanto não havia outro tipo de trabalho ou de *input*...

CN - Não. Quer dizer, dependia um bocadinho dos coreógrafos mas não havia muitos coreógrafos com essa preocupação, não. Por isso é que eu também me lembro bem deste trabalho com a Vera.

VS – Porque?

CN - Porque ela teve um processo de trabalho muito diferente da maior parte dos coreógrafos. Porque quase todos os coreógrafos chegavam, faziam e nós fazíamos o que eles queriam. E pronto, perguntavam, mais improvisação, menos improvisação, mais para a direita mais para a esquerda; mas não éramos propriamente questionados sobre nada. Ou sobre pequenas coisas, o que é que achas disto ou daquilo mas em relação ao processo criativo não éramos muito consultados sobre isso - ...tirando algumas pessoas mais desta nova geração por exemplo como o Paulo Ribeiro... mas mesmo assim, menos. A Vera tem um processo muito mais intelectual. O que foi muito... desta vez, não das outras. As outras coreografias que eu fiz dela antes eram mais experimentais e mais físicas... agora não. Agora ela já vinha com um processo muito mais elaborado.

VS - Mas mesmo essas mais físicas, sentias algum prazer diferente em relação aos outros? O que tento perceber é se a fisicalidade dela era de alguma forma, diferente do que faziam ali.

CN - A fisicalidade dela é diferente... quer dizer, cada um também tem uma fisicalidade diferente. A Vera é claramente diferente da maioria, de facto, porque tem uma maneira de se mexer muito própria.

VS – Mas pergunto isso em relação a uma criação convosco, porque não é ela que está a dançar, ela está a trabalhar com os vossos corpos.

CN - As outras peças dela que eu fiz foi num período muito precoce, ou seja, foi mesmo no início quando ela começou a querer experimentar qualquer coisa, portanto. Quando eu trabalhei com a Vera aqui nesta última, já ela tinha feito uma série de coisas, já tinha estado lá fora, já vinha com outra... E a Vera tem uma coisa engraçada que é, ela gosta de conhecer as pessoas antes... de saber com quem vai trabalhar! E a partir daquilo que as pessoas lhe dão, mesmo não fisicamente, ela constrói coisas no corpo dela para o intérprete. Com aquilo que ela pensa que tu podes fazer...

VS - E esse foi o processo neste caso?



CN - Não, não foi muito, não. Aqui, escrevemos muito.

VS – Pois, é curioso porque as fotografias vossas que eu vi no processo...

CN - Somos nós a escrever. Sempre. Escrevemos tanto que a Iracity andava louca porque ela espreitava para dentro do estúdio e só nos via a escrever. Uma semana antes, não existia peça nenhuma, só existia nós a escrever imenso.

VS – É que as fotos de ensaio são mesmo isso e depois tem as fotos de ensaio da peça da Né Barros, que era do mesmo programa...

CN – Ah...

VS - ...todos para lá a mexer-se...

CN - ... mexiam-se imenso. Nós escrevíamos, escrevíamos, escrevíamos, escrevíamos... nunca escrevi tanto! Mas é verdade... mas isso foi muito engraçado. Eu gosto de escrever por isso achei alguma piada, mas houve pessoas que ficaram assim “eh, pá! O que é isto?” porque passávamos muito tempo a escrever! Escrita livre, como ela dizia: “Escrevam! Qualquer coisa! Escrevam sobre o que vos apetecer!” Ali num estúdio que não tem nada que te inspire! São paredes cruas, uma cave! E pronto passávamos ali 8h por dia a olhar uns para os outros e a escrever. Depois fizemos algumas improvisações também, mas ela usa muito a palavra. Isto começou antes, uns bons meses antes. Eu lembro-me eu tive uma entrevista com ela em que conversamos. Depois nós fomos em *tournee* e eu lembro-me que me correspondi muitas vezes com ela. Aliás ainda tenho aqui algumas coisas. Escrevi-lhe imensas vezes e ela escreveu-me e andámos assim algum tempo. Sobre nada de especial, sobre coisas que me apetecia escrever. Ela pediu para a gente escrever.

VS - Mas isso já quando estavam seleccionados?

CN - Sim... eu não me lembro bem como é que ela seleccionou... Eu acho que ela não fez audição nenhuma porque eu não me lembro de ter feito audição. Eu acho que ela escolheu as pessoas...

VS – Alguns de vocês ela já conhecia...

CN - Alguns ela já conhecia... não conhecia toda a gente... Pois, é uma boa questão! Não me lembro de ter feito audição nenhuma para ela. Eu acho que ela foi ver um espectáculo e escolheu as pessoas... a sério, eu acho que não... não me lembro nunca de ter feito audição com ela... mas não tenho a certeza do que estou a dizer... mas acho que não, não me lembro disso. Lembro-me de... sim, de ela chamar as pessoas para uma entrevista, portanto ela já devia ter, ela deve ter escolhido as pessoas e lembro-me que depois fomos em *tournee* e eu durante a *tournee* mandei-lhe uma série faxes com cartas

e coisas ... pronto, isso é o que eu me lembro. Depois quando começamos o processo, não me lembro exactamente da ordem das coisas mas sei que escrevemos imenso. Fizemos uma série de improvisações sobre algumas coisas que ela ia pedindo, fizemos improvisações sobre coisas que nós escrevíamos...

VS - Sabiam à partida qual era o tema da peça?

CN - Sim, acho que sim... lembro-me que ela falou do vazio, fizemos improvisações sobre o vazio, tenho ideia de fazermos improvisações sobre o vazio... aliás há uma coisinha que faço que partiu de uma improvisação sobre o vazio. Lembro-me das coisas que faço, percebes? Lembro-me de algumas de outras pessoas mas... por exemplo um texto que eu digo com um fato de Carnaval também partiu de um texto que eu escrevi...aliás, tenho-o aqui. Uma outra coisa que nós estávamos em fila e que cada um fazia uma sua coisinha... que partiu também, por exemplo, a minha parte era um bocadinho da Bíblia, de um texto que eu propus... O início começava comigo... que eu caí lá dentro... é porque aquilo tinha a ver com as pessoas da Fundação, os trabalhadores da Fundação, e por isso tinha um bocado da Fundação ali caída no meio do palco, tinha aquela... aquele quadrado é um bocado do auditório, aqueles quadrados do auditório, de madeira, aquilo estava caído no meio do palco... eu era uma das jardineiras, aquelas senhoras do jardim que andam por lá... e portanto as coisas são soltas, já não me lembro como é que ela as ligou mas as coisas são soltas...

VS – E de onde é que surge essa ideia das personagens, quer dizer, das pessoas! Dos funcionários.

CN – Havia vários jardineiros, estávamos de galochas...

VS – Mas porque é que surgiu a ideia de trabalhar essas...

CN – Porque ela quis pegar nas pessoas que trabalhavam na Fundação e quis de alguma forma representar a instituição, de alguma forma deteriorada que caiu ali... E depois também teve a ver com uma série de coisas que nós trouxemos e tinham a ver com aquilo que nós éramos e o que éramos na altura... Por exemplo, aquela coisa que eu digo do “Pastor, pastorinho”, no início, um poema, eu tinha filhos muito pequeninos na altura e portanto, era uma coisa que todos os dias lia... fazia parte do meu dia-a-dia ler poemazinhos à noite e pronto, deve ter sido uma coisa que eu falei na altura e ficou! E portanto, fomos fazendo uma série de improvisações e fomos escrevendo uma série de textos. E depois chegámos ao final e tínhamos algumas cenas. E escrevemos tudo em cartõezinhos e depois fizemos um puzzle... isto, para aí uma semana antes... nem sei se era uma semana, sei que foi poucos dias antes de... - eu lembro-me que a Ira nem se

atrevia a entrar dentro do estúdio, porque... ela espreitava várias vezes ao dia e cada vez que espreitava nós estávamos a escrever e raramente nos levantávamos, só quando fazíamos alguma improvisação mas depois voltávamo-nos a sentar e voltávamos a escrever. Mas a verdade é que fomos criando cenas. E depois foi feito assim, fizemos um puzzle e assim ficou, não se mudou... não me lembro de se ter mudado grande coisa depois desse puzzle final... Portanto, isto foi um processo muito mais... em que nós estivemos muito envolvidos, todos, nós. E foi um processo muito diferente daquilo a que nós estávamos habituados na altura...

VS - Quando falas em ter as figuras da instituição ali caídas, de alguma forma houve alguma reflexão sobre o que era a instituição e quem eram aquelas pessoas?

CN – Eu acho que ela também não queria ofender, propriamente, a instituição... Não queria... Queria pegara naquelas pessoas como nós fazendo parte daquela instituição. Acho que essa reflexão foi mais feita ela, com ela, ela própria. Não me lembro de termos falado muito do assunto.

Mais... fizemos também improvisações tipo: palavra-movimento... lembro-me de alguns métodos que eu por exemplo, continuo a utilizar nas minhas aulas. Uso imensas coisas que aprendi nessa altura.

VS - Lembras-te do espectáculo ou de ela referir a homenagem a um mestre de improvisação?

CN – Não percebi... ela... no espectáculo...

VS - ... de o espectáculo ser uma homenagem a um americano?

CN – Não me lembro... não, mas é possível, é possível que sim...

VS - Porque era um dos pedagogos do estúdio do Cunningham e que era professor de improvisação...

CN – É possível que sim, são coisas que ela trouxe da passagem por NY...

Então, o que é que eu tenho aqui... [folheando o seu arquivo] olha, isto é aquela coisa que nós líamos todos “É por isso que o nosso...”

VS – [Observando o documento] Estas marcações são da forma, das pausas que tinham que fazer?

CN –É, acho que sim. Isto acho que dizíamos todos... já não me lembro... nunca mais vi a peça. Isto é a tal coisa da Bíblia. Olha, isto é da Mayra, “O pato pateta pisou no caneco, cantou a galinha bateu no marreco....” acho que ela dizia isto... Pronto, isto são coisas...

VS – Os tais textos que passaram os dias a escrever...

CN – Isto são só alguns porque eu devo ter deitado muitas coisas fora, porque eu tenho ideia de ter escrito muita coisa... E depois, escrevíamos, escrevíamos, a maior parte das vezes para nada... porque isto...

VS – A Vera ficava com as coisas ou ficavam convosco?

CN – Ela lia e depois devolvia... às vezes devolvia, outras vezes não sei... estás a ver [observando um documento], isto foram coisas que ela escreveu... portanto, ela lia tudo depois... e depois às vezes... Ah, isto por exemplo, foi uma improvisação que nós fizemos e que eu lembro-me aqui de escrever coisas sobre os meus colegas... “Carlos: dificuldade em comunicar, preguiça, capacidade em brincar com...” não se quê... “Sandra: cabeça conturbada”, “Teresa: mostra-se confiante mas no fundo sente-se pequenina, intolerante...”. Pronto, ela deve ter pedido para nós encontrarmos características...

VS – ... serem observadores...

CN – Exactamente. Pronto... [continuando a folhear dossier] “O Josep...” Isto...ah! Ela pediu-nos coisas sobre sonhos, sobre quais eram os nossos sonhos ou se tínhamos sonhos... Naquele texto que eu digo, também falo sobre uns sonhos quaisquer... “Sonhei...”, coisas sobre sonhos... não sei quê... “Bom, bom, que obsessão pela escrita...” [risos] “... aqui não tenho nenhum rio, estou fechada numa sala, mais ou menos há 15 anos que estou numa sala, quantas e quantas vezes a ouvir e a fazer disparates sem um rio, um campo, uma janela ou uma brisa não inspira muito...” portanto, eu neste dia não devia estar muito bem disposta...

VS - Como era o diálogo com os outros colegas que estavam a trabalhar, por exemplo com a Né Barros, em relação ao que estavam a desenvolver...

CN – Nós estávamos a trabalhar separados. Eles estavam todo o dia num lado e nós estávamos todo o dia no outro.

VS – Um lado e o outro, era o quê?

CN - Nós tínhamos dois estúdios: havia o das escadinhas e o outro que tem assim um corrimão grande, ao lado. Trabalhávamos separados nessas salas.

[Voltando ao dossier]... Isto são uma data de poemas que depois ficou aquele do “Pastor, pastorinho”... Isto é mais coisas sobre... de improvisações... são mais textos... “solo, danças...” há coisas que nem sei o que é... Ah, isto é o tal texto que ficou, estás a ver que está todo corrigido por ela... “Lá vamos nós outra vez desta vez a fingir só para a fotografia...” pronto, isto foi o texto que eu... aquele do Carnaval...

VS – E os figurinos foram...

CN - ...em que eles me puseram com aquela figura ridícula... [risos]

VS – Mas isso foi decisão da Vera ou do André Guedes?

CN – Foi. E surgiu deste texto porque eu falo aqui... “vou ter de vestir os filhotes para o Carnaval. Odeio o Carnaval, que época tão estúpida, as pessoas aproveitam para fazer o chiqueiro todo que...” não sei, não percebo. Pronto, mas este texto acabei por dizê-lo e lá o tal figurino ridículo do Carnaval surgiu daqui... estás a ver, isto são cartas que eu lhe escrevi... ah, isto é dela para mim...

VS - Como foi a presença do André e do músico, estiveram muito presentes? Lembraste?

CN – Lembro-me mais do André do que do músico... aliás, quem era o músico?

VS - Uma das poucas criações originais em música...

CN – Não, houve várias criações originais em música.

VS – É curioso, não foi essa a informação que me deram no arquivo... [Enquanto fecha o dossier] Já acabaste de ver o teu arquivo

CN – Sim, não é assim tão interessante.

VS - Posso levá-lo para observar?

CN – Podes! Acho que sim! Eu tenho ideia que houve mais coisas, mas que se devem ter perdido entretanto pelo caminho mas se quiseres podes levar e espreitar... mas também não sei se interessa muito...

VS - Sentiste ao longo deste processo, especificamente, mas da estadia no BG a interferência dos directores artísticos? E tu apanhaste três...

CN - Interferência em quê?

VS – Em termos da criação, alguma pressão, por exemplo, falaste da Iracity estar ansiosa... mas isso nunca interferiu com o vosso trabalho?

CN – Não. Acho que eles não interferiam directamente. Acredito que havia um ou outro que puxava por aqui ou por ali, que tentava influenciar os coreógrafos mas acho que dependia muito dos coreógrafos. A Vera não me parece que se tenha deixado intimidar muito por isso e fez exactamente aquilo que quis e que lhe apeteceu.

VS - E depois da peça, da apresentação, sentiram que houve alguma reacção do público ou da própria instituição em relação àquela exposição...

CN – Eu não consigo avaliar bem o resultado daquela peça, sabes. Acho que o processo para nós foi muito engraçado, não consigo avaliar o resultado. Se o resultado é de alguma forma interessante para quem está de fora... Esta questão do processo/resultado é sempre uma questão... e neste caso, é um caso muito flagrante que eu não consigo

avaliar se o resultado é assim tão interessante. Embora o processo tenha sido muito interessante, para nós!

VS - Mas sentiram algum tipo de reacção em relação àquela exposição da instituição?

CN - Não, não.

VS – Há pouco estávamos a falar da presença do André Guedes...

CN – O André, lembro-me de estar muito por lá... mas eram presenças discretas que eu não... mesmo coisas musicais, por exemplo... porque a Vera também... ela fez umas gravações, em que ela cantava... não me lembro do músico... é que eu não me lembro muito dele, se queres que te diga, portanto, também não devia estar muito presente... lembro-me de estar a ensaiar com a Vera coisas de sons, mas não me lembro de ser com músico nenhum...

[Folheando uma parte do arquivo da Vera Mantero] Ah, a homenagem ao Robert Ellis Dunn... é verdade sim!

VS – Isso fez parte do processo?

CN -Não muito, mas lembro-me de ela ter falado disto.

VS – Logo no início ou durante?

CN - Eu acho que mais no início.

VS – Há uma particularidade curiosa... ele morreu num dia 5 de Julho e o BG foi extinto num dia 5 de Julho...

Eu não sei se te... não falámos sobre isso, se te é muito difícil falar do BG...

CN – Não! Não, é assim, eu... Eu acho que é uma grande tristeza aquilo ter acabado, sinceramente. Contrariamente ao que algumas pessoas pensam, eu acho que não houve nada de bom em aquilo ter acabado e acho que... era uma belíssima companhia e tenho pena de não me poder sentar e ver os jovens de hoje em dia. Vejo as pessoas no desemprego, não têm para onde ir, era um sítio que empregava pessoas, que tinha um nível técnico de qualidade grande e que nunca baixou... independentemente dos directores, do caminho porque estava a ir ou não estava. Podem dizer que a companhia *estava assim ou estava assado*, mas dependia muito do director artístico que lá estava e das pessoas que punham à frente daquilo! Era uma companhia que tinha todas as condições para ser uma belíssima companhia! Portanto, obviamente tenho tristeza que aquilo tenha acabado mas é uma coisa que falo perfeitamente... que é que eu posso fazer?

VS – Ultimamente, a companhia continuava a absorver as pessoas que saíam das escolas portuguesas ou havia já uma grande participação estrangeira?

CN- Havia pessoas estrangeiras, sim! Mas também havia pessoas portuguesas... Durante, o Jorge Salavisa, era quase só portugueses... de facto ele conseguiu isso... Mas também porque razão é que não se ser só portugueses? Porque... nós tínhamos gente a fazer audições quase todos os dias, passavam por lá montes de bailarinos à procura de trabalho e se havia pessoas boas lá fora, também, às vezes melhores do que outros portugueses... havia portugueses que entravam! Eu tinha colegas muito jovens e todos os anos entrava alguém! Não havia 30 vagas, obviamente! Mas havia sempre...

VS – Essas audições eram para pessoas que entravam, porque também saíam...?

CN – Iam sempre saindo pessoas...

VS – E saíam para outras companhias, para os seus projectos...

CN – Os estrangeiros saíam para outras companhias, a maioria dos estrangeiros... depois havia... as pessoas depois iam envelhecendo... E já não era uma companhia que pesasse à Fundação porque já não tinha prejuízo. Aquele prejuízo que existia há 20 anos atrás, já não existia, as carreiras tinham sido reformuladas... portanto, acho que nunca foi uma questão financeira. O que me faz mais confusão é a incompreensão, nunca foi claro o motivo. Aquele final, nunca foi claro. E a forma como eles fizeram as coisas foi feiíssima: eu fui trabalhar de manhã, à tarde telefonaram-me a dizer que acabou o BG! Foi assim! E ficaram trinta e tal bailarinos, mais não sei quantos técnicos, mais montes de gente assim, de um dia para o outro, sem sabermos de nada. Quando me telefonaram não acreditei: “Estás a brincar, que disparate!”. Sem estarmos à espera, quer dizer, era uma coisa que se falava, mas era uma coisa que se falava há 20 anos, portanto, não era uma coisa que se falasse mais nos últimos tempos. De maneira que, a forma como acabou, foi uma coisa muito má. Eu ia sair! Eu estava numa fase em que ia sair. Aliás, já tinha pedido para sair... um ano antes estive no curso de coreografia... mas pronto, os meus colegas mais jovens, não. E tantos jovens que se forma e não têm para onde ir. Faz-me pena... e faz-me pena, eles terem querido apagar as coisas da forma como apagaram. O guarda-roupa foi todo dado, os vídeos andaram para lá aos caídos durante montes de tempo, só agora é que tomaram conta daquilo; apagaram qualquer vestígio, não há um cartaz, não há uma fotografia em lado nenhum, não há nada, que lembre que existiu o BG. Parece que é uma coisa que não se pode... isso faz-me confusão, que eles ao menos não queiram preservar a história daquilo porque é uma companhia com história, é uma companhia que é inegável que teve uma história grande, na história da dança em Portugal, teve um papel grande! E eles não quererem preservar essa história faz-me confusão! Quanto mais não seja para os estudantes futuros, poderem ter um

arquivo, ir ver as coisas direito! Não sei, apagaram os vestígios todos, foi tudo assim “encoberto”...

VS – Mas como é que tu sentes isso? Além do que referes, de facto, dizes uma coisa que eu nunca tinha consciencializado, que é [nos corredores das zonas de trabalho do edifício] vemos imensas coisas... cartazes, coisas alusivas à actividade da Fundação [reproduções de obras, cartazes de exposições, concertos, festivais de jazz] e não vês nada sobre o BG...

CN – Nada!... Mesmo lá em baixo, aquilo estava cheio de cartazes e fotografias e ...tiraram tudo! Deitaram fora! Desapareceu tudo, não vês nada... eu quando lá entrei disse: “Não acredito nisto!” porque... pronto! Mas a vida é assim, a vida dá volta e não é uma coisa que me magoe, claro que a primeira vez que descí as escadas e entrei lá dentro e fui lá trabalhar nesses workshops, pensei “Não acredito, o que é que eu estou aqui a fazer, porque é que eu venho aqui?”. Mas depois pensei, “Olha, também tenho que pensar que venho aqui noutras funções e a fazer outra coisa” e encaro aquilo como se fosse outro sítio. Porque para mim, é estranho porque aquilo é a minha casa, quase. E de repente sentes que aquilo já não é a tua casa e que são outras pessoas que lá estão e estão a fazer outras coisas e estão no mesmo sítio! Mas já é outra coisa! A princípio achei um bocadinho estranho mas depois pensei “Olha, as coisas são mesmo assim e também não adianta!”. O que é que adianta? Já não vai voltar, aquilo já não vai voltar a existir, portanto... espero é que eles realmente preservem a memória daquilo... não me parece... O guarda-roupa era uma coisa extraordinária! Eles deram meia dúzia de peças ao Museu do Teatro, devolveram aos coreógrafos e deram a outros sítios... escolas de dança... mas era um espólio enorme! Faz-me confusão como é que a Gulbenkian não faz uma sala, não sei! Não guarda algumas coisas! Tinha peças... algumas foram para o Museu do Teatro, mas tinha peças lindíssimas, aquelas de óperas antigas, de 40 anos, tudo bordado à mão... havia uma série de costureiras que trabalhavam lá, sempre, para o BG! Os desenhos dos figurinistas que por lá passaram... devia haver muita coisa...

VS - Não têm...

CN - Pois, pois não... é uma pena!

VS - Mas não têm e não sei se ficavam!

CN - Eles ficavam com os desenhos, sempre, acho eu. Eu acho é que as coisas foram tratadas sempre...

VS – Sim, esse sentido de património estruturado nunca existiu e isso, o próprio Dr. Pontes Leça manifestou.



CN – Vale a pena continuar a insistir? A lembrar?

VS – Se calhar, não vale a pena no imediato, mas se calhar...

CN - Já não adianta nada, já toda a gente tem as suas vidas resolvidas e foi para outros sítios... mas coisas mal contadas... é pena, não havia necessidade.

[Voltando a folhear a parte do dossier da Vera Mantero] Olha os cartões!

VS – Vamos a isso. Isso é o quê?

CN – “Carlos semi-pateta-alegre que balança da esquerda para a direita... diz algo... ritmos feitos pelo corpo, respiração com comboio...” Isto é mais fácil vendo o vídeo, isto são improvisações que a gente fez... “Boas tesouras a cortarem... o cientista... rasgar o papel...” Ah, pois é... havia... eu rasgava papel, fazia assim, é verdade... Pois, a gente fez montes de experiências com som, é verdade. “Teresa entra em palco dirige-se ao...” não sei o quê... “e diz: *O tempo tem pó*” Ah, isto são coisas de palavras: *tem-po; tem pó*. Foi daí... fizemos muitas coisas sobre o tempo, é verdade. Olha, isto fui eu que escrevi, isto é a minha letra “conversa do Leonardo e Josep em passeio” Isto foi o tal dia que nós resolvemos...

VS – ...fizeram o puzzle...

CN – Exactamente. Por exemplo, isto é uma coisa que eu utilizo imenso com os meus alunos às vezes, de... e que nós nos juntamos e... “*equizociclo*... frase das recorrência...” Há qualquer coisa aqui das recorrências, eu também tenho escrito “ver recorrências”. “Coro cantado ou falado” Isto é esse texto... “Bolas de bilhar batendo umas nas outras...” há muita coisa de som... “movimento de Teresa passa toda lampeira com vez de capuchinho vermelho...”? isto não me lembro. “som do mar... unísono de respirações ofegantes... Teresa...” Havia muita coisa de som no meio... eu lembro-me de fazer isso das tesouras e do papel... “trança humana de olhos fechados” Isto não me lembro... não me lembro o que era isto. Há para aqui coisas que não me lembro, se calhar, vendo o vídeo, vou-me lembrar. “tirar pessoas de debaixo do escombros” ...ah! Nesta altura aconteceu qualquer coisa, que eu também acho que falo aí... houve para aí um desastre qualquer ou a gente viu... eu lembro-me de umas imagens de escombros e coisas empilhadas e pessoas... tenho ideia de ter visto umas imagens, já não me lembro se aconteceu na altura qualquer coisa... ou no telejornal ou... tenho ideia de ter escrito qualquer coisa sobre isso... “o *ploc* do vácuo”...

VS – E isso entrou na peça? Pelo menos no estúdio...

CN – Estás a ver, há aqui coisas que só... Ela só te deu isto?

VS – Não.

CN – Tens mais cartões?

VS – Sim.

CN - Porque eu aqui destas coisas, há muitas que não me lembro...

VS – [Fornecendo outros documentos do dossier] Isto, sabes o que é? Estas placas de cores colocadas em várias formas...

CN – Não me lembro disso... se calhar ela pensou em usar qualquer coisa...

VS – Isto é o puzzle que deves estar a falar...

CN - Ah, exactamente, pois... isto depois tens que pôr... estás a ver, tem as fita-colas porque isto era o seguimento das coisas... isto está aqui o bailado todo!... “tabuletas...” ah! Tínhamos umas tabuletas “que sobem e descem”... “garagista... cientista que estuda as cartas... imagem: pastor em pé, quieto, muito tempo...” Pois, isto é que é... isto devia ter um seguimento se calhar, já não está... “movimento com a vaga de gente que segue alguém...” Isto ela deve ter acoplado... Tínhamos muitas coisas de palavra-movimento, de gestos... ela usa muito e isso eu acho que sempre! O movimento quer dizer qualquer coisa e parte muitas vezes de palavras e assim tem outro significado, não é uma coisa...

VS – Quando ela refere “Vera” é ela?

CN – Onde é que está?

VS – Aqui.

CN – “Dueto Vera mais Hillel...” Ela tinha uma série de coisas gravadas de voz. Ela não estava presente mas estava presente com as gravações. Porque a música tinha muita, muita coisa que era gravada por ela. Era a forma de ela estar presente.

VS - Como fazendo parte também da instituição.

CN - E depois, de movimentos dela muita coisa, eu tenho ideia que não havia muita coisa... havia uma coisa em conjunto que nós fazíamos, que vinha dela... Por exemplo, eu vejo aqui “dança Vera, fim cassete...”

VS – É o que está gravado numa cassete...

CN – Deve ser... Isto é do Leonardo, o italiano... “Cláudia diz texto estúpido...” [risos] “mulher sentada com os pés na água” ah, isto também sou eu. Ah! Isto vem de uma imagem... de uma fotografia qualquer... já sei... uma fotografia que eu levei, um livro que eu levei... e eu acho que era uma fotografia da Francesca Woodman...

VS – Sim... há uma referência aqui à Francesca Woodman...

CN - Que eu depois fiz uma coreografia sobre ela... quer dizer, a partir das coisas dela... e é verdade que eu lembro-me de ter levado este livro, que eu tinha ido ver uma

exposição há pouco tempo, tenho ideia disso... Ah! E o Hillel andava com a mania da dança irlandesa, andava a aprender. “Possível texto do genipapo...” É esta coisa do pato, *do não sei quê* da Mayra. “Hillel instala as garrafas absurdamente... Carlos... Cláudia e Carlos...” Ah! Nós tínhamos um dueto de amor em cima de uma cadeira, é verdade, eu e o Carlos... Já não me lembrava de nada disto. Eu também não me lembro bem, bem das coisas mas... “aquela dança do vazio da Cláudia, muito mexida mas com um vazio” é uma coisa em que eu estou de galochas e atiro assim as pernas... O que é que tu queres que eu me lembre?

VS – Já me disseste o que eram esses cartões...

CN - “mulher croquete...” ah, era a outra que vinha cheia de areia colada no corpo... Isto era o tal puzzle... que fizemos, pusemos para a frente a para trás e depois colámos! E era assim uma espécie de guião. Mas isto foi feito, não sei se ela tem o registo de quando foi feito, mas eu tenho a ideia que isto foi feito assim, pouco tempo antes. [Observando outra parte do dossier] Pronto, isto são mais cartões, alguns deles não devem ter entrado... “dormindo como colheres.” Olha, isto é escrito por nós todos... cada um foi escrevendo as coisas que se lembrava e isto são mais coisas... porque ela ia juntando, eu acho.

VS – Ao que eu percebi, ela fez umas entrevista a pessoas do BG...

CN – Antes?

VS - Para este trabalho

CN – É possível que sim.

VS - Ela tem aqui estas referências que eu acho que são referências da história do BG...

CN – “Sparemblek, Jorge Salavisa, Carlos Trincheiras, Vasco Wellemkamp...” Sim, isto são coreógrafos que por lá passaram... alguns... “Ger Thomas, Olga Roriz, Ana Rita Palmeirim, João Natividade, Margarida..., Birte..., ...” Queres saber quem eram estas pessoas?

VS – Sim, já agora.

CN - O Ger Thomas foi o Primeiro bailarino da companhia durante muitos anos e depois foi ensaiador muitos anos. Esteve lá muito tempo. A Olga Roriz, sabes quem é. Ana Rita Palmeirim foi bailarina da companhia também muitos anos... nesta altura, penso que já não era. O António Pinto Ribeiro, também sabes quem é. Elisa Ferreira, também já não era bailarina na altura mas também foi bailarina muito tempo. João Natividade, também. A Margarida, também. A Birte, também. O Jorge Salavisa, foi nosso Director. O Carlos de Pontes Leça, era o Director pelo Serviço de Música. “Os

bailarinos com quem vou trabalhar...” Pronto, estás a ver ela depois fez uma entrevista connosco. “Entrevistas aos antigos...”

VS – Isso tinha a ver com a entrevista que te fez a ti, ou não?

CN – [Lê as perguntas]

VS - Não te lembras?

CN – Eu acho que sim, qualquer coisa... acho que sim, mas não me lembro muito bem, se queres que te diga sinceramente...

[Observando alguns documentos manuscritos] Ela tem um raio de uma letra... consegues perceber? Não é fácil! Não consigo perceber nada... percebe-se muito mal...

[Observando outros documentos do dossier da Vera Mantero]. Olha, por aqui podes ver como eram os nossos dias... mas isto aqui já na altura de espectáculo... ah, e havia o “Prepetuum” também...

VS – Exactamente, essa era a reposição.

CN – Era... já não me lembrava. Pronto, isto já era um dia... porque depois os nossos horários mudavam um bocadinho. Isto já é um dia de... Quinta-feira já é um dia de espectáculo, pois... Porque nós fazíamos sempre espectáculos de Quarta a Sábado. Portanto, fazíamos, um pré-geral na Segunda, um ensaio geral na Terça que já era aberto a escolas e assim e depois fazíamos espectáculo de Quarta a Sábado. Ela tem aqui um pequeno guião...

VS – Ela não põe datas...

CN - “quando há música, não haver dança e quando há dança não haver música...” Ela não põe datas... “jogar completamente com o ritmo já que eles são especialistas em contagens” [risos].

Ela pedia-nos muita coisa, estás a ver, isto são coisas que talvez nos tenha pedido... “dança do vazio” eu lembro-me de fazer improvisações sobre estas coisas ... “danças que vêm do que se comentou da escrita livre”, “dança atónita e silenciosa que observa um espaço” isto são improvisações que ela foi pedindo... “dança de entrega à dor”, “tradução...”, por exemplo, esta coisa da Bíblia é aquele tipo de tradução palavra-movimento, o “a”, a vírgula, tudo, e foi assim que surgiu, todo este texto é assim, isto aparece lá... Vais ter aqui muito trabalhinho!

VS – “Já que eles pararam antes de Robert Ellis Dunn e da Judson Church, provavelmente devíamos partir daí.” A Vera tem o dossier organizado por “estrutura”, “forma”, “ensaio”... pronto... é tudo. [Terminando de folhear o dossier]

CN - Ela tem muita coisa, o que é engraçado. Tu tens tudo, tens tudo o que levas meu...

Que giro. Muito bem. Se calhar, vendo o vídeo lembro-me de mais coisas.

VS – Obrigada!

CN – Se precisares de mais alguma coisa, diz-me! Depois manda-me o resultado!

VS – Mando sim.

## **f) Transcrição da entrevista de Nuno Rebelo**

Na entrevista de Nuno Rebelo, músico, compositor e intérprete multifacetado, tendo feito a música original da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior”, as questões procuraram esclarecer o contexto desta criação (dinâmica do processo e questões artísticas) mas também a memória e sequelas.

A entrevista foi realizada via email (entre 15 e 27 de Agosto de 2011) segue-se a transcrição do elenco de perguntas e respectivas respostas.

**O entrevistado autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**P1.** Como foi o processo de trabalho com a Vera? (com que antecedência o convidou, discutiram o tema da peça, qual, fez propostas, quais, assistiu a ensaios, fez várias maquetas)

**R.** Não recordo com que antecedência fui convidado... Creio que assisti a dois ensaios (à parte os ensaios já no palco para montagem da peça). Um primeiro em que me foi explicado o trabalho que estava a ser desenvolvido com os bailarinos e um segundo ensaio, numa fase em que a coreografia estava já bastante aproximada da versão final. Creio que este segundo ensaio foi filmado em vídeo e foi esta a base para estruturar a música na peça. A minha proposta foi a de colocar a presença da Vera na peça, já que esta era a primeira vez que ela coreografava de fora, sem participar como bailarina. Nesse sentido colocaria a presença da Vera na peça através da voz, gravada e integrada na música. Para tal fomos para estúdio e fizemos 3 sessões de gravação: uma em que a Vera improvisou material de voz, desde textos falados a material cantado, tudo improvisado por ela e sem qualquer indicação da minha parte. Uma segunda sessão para gravar o Ulrich Mitzlaff no violoncelo, nos mesmos termos: a solo e improvisando. E por fim uma terceira sessão em que gravei material deles os dois improvisando juntos e também improvisações em trio, comigo ao piano. Com este material compus a música, servindo-me do vídeo como partitura para o desenvolvimento e cristalização da música. Nesta fase do processo, em casa, gravei adicionalmente algum material em guitarra.

**P2.** Distingue este tipo de trabalho como "encomenda" de outras peças que tenha realizado?

**R.** Claro, a minha maneira de estar na Música caracteriza-se desde sempre por uma grande diversidade de modos de existir em Música. Por vezes vivo a Música de maneira

bastante convencional, outras vezes de maneira absolutamente experimental, outras vezes alargando as fronteiras da própria Música a outras áreas de intervenção artística, sejam elas as artes plásticas, o vídeo ou a performance. Neste preciso momento estou em Connecticut preparando umas esculturas sonoras para uma bienal de *land-art* no I-Park. Nesse sentido, quase cada trabalho que faço se distingue dos restantes, pela diferença abismal que há entre eles e pela sua especificidade. Mesmo no caso de encomendas para coreografias, cada trabalho tem a sua especificidade própria.

**P3.** Qual o tema/ideia/conceito/questão artística a partir do qual desenvolveu a música para a peça? e como foi estruturada (a partir das cenas, por "ambientes"...)?

**R.** Esta pergunta já respondi em P1.

**P4.** Houve uma relação do seu trabalho, em algum momento específico, com as outras áreas (figurinos, cenografia, luz) ou o contacto foi sempre através de Vera Mantero?

**R.** O contacto com as outras áreas dá-se no momento da montagem da peça em palco. Nessa fase é particularmente importante para mim o momento em que aparece o desenho de luz. Não que isso venha mudar algo na minha proposta, mas apenas porque até esse momento tudo o que fiz segue apenas uma espécie de intuição. É quando aparece a luz que, por fim, posso ver como soa a minha música no espectáculo. As luzes dão-me o conforto de saber que a minha intuição estava certa, só com as luzes posso por fim "ver" o espectáculo.

**P5.** Lembra-se de alguma dificuldade/particularidade com que teve de lidar especificamente neste trabalho?

**R.** Nenhuma dificuldade, tudo fluiu maravilhosamente.

**P6.** Como classifica o resultado do seu trabalho/da sua colaboração (bem sucedido, aquém de expectativas...)? Porquê?

**R.** Extremamente bem sucedido, porque abriu na minha música um espaço até aí não explorado. De tal modo foi bem sucedido que, anos mais tarde, formámos um grupo - intitulado "Separados frutos" - que tem tocado ao vivo a música criada para este espectáculo. O grupo é constituído pela Vera na voz, o Ulrich no violoncelo, o Manuel Guimarães no piano e *sampler* e eu na guitarra. Continuamos ainda actualmente a fazer concertos com este grupo, tocando a música criada para este espectáculo da Vera,

apesar da quantidade de anos que entretanto passou desde a criação da música até agora. Continua, na minha perspectiva, absolutamente actual.

**P7.** Que memória tem do C.R.A.S.U.V.I. (designação sua? que passou a ser adoptada para referência ao título), era um espectáculo sobre o quê? Que imagem guarda? E lembra-se da reacção do público?

**R.** Não sei porquê mas este espectáculo evocava-me um dos primeiros filmes de Polanski que, ao vê-lo como adolescente logo após o 25 de Abril, me ficou na memória como uma das primeiras coisas alucinadas a que assisti. Se não me falha a memória, havia no filme um castelo à beira da praia, um careca que comia ovos crus e uma música esquisita. A peça da Vera transportava-me para um universo bizarro em que coexistiam pessoas bizarras de naturezas distintas. E sem peso, tudo em leveza.

**P8.** Guarda algum dossier sobre este trabalho?

**R.** Apenas as partituras que utilizamos para os concertos dos “Separados frutos”. E os CD’s com as gravações das improvisações originais em estúdio.

**P9.** Alguma vez pensou em editar a música da peça?

**R.** Muitas vezes.

**P10.** Qual é a sua relação com o "património" criativo resultante deste tipo de "encomenda", fica ligado à experiência em que foi criado ou é enquadrável noutro contexto?

**R.** Absolutamente enquadrável noutro contexto: neste caso específico, a prova é que o enquadrámos no contexto de um grupo que toca esta música ao vivo, sem outra relação com a coreografia além do facto de ser daí que esta música provém.

**P11.** Como foi a experiência de trabalhar com o Ballet Gulbenkian (toda a estrutura)?

**R.** Foi bastante profissional, absolutamente decente, correcta e educada.

**P12.** Conhecia o trabalho da companhia?

**R.** Uma ou outra coisa, mas não em profundidade.



**P13.** Relativamente aos bailarinos, e comparativamente com outros com que trabalhou, quais lhe pareceu serem as características principais?

**R.** A diferença mais imediata consiste no número: normalmente trabalho com companhias que têm poucos bailarinos. Aqui torna-se evidente a diferença que consiste em ver um grande número de bailarinos simultaneamente em palco. À parte isto, há que evidenciar também a grande qualidade técnica dos bailarinos; e, no caso específico deste trabalho, a abertura com que abraçaram as propostas da Vera: suponho que para eles implicava uma maneira absolutamente nova de abordarem os seus próprios corpos.

**P14.** Que papel considera que tinha no panorama da cultura (da dança, especificamente)?

**R.** Esta pergunta é para sociólogos, historiadores ou quem quer que seja, mas não para mim. Cabe-me referir no entanto que tenho uma impressão muito positiva do trabalho do Ballet Gulbenkian.

**P15.** Qual o seu sentimento relativamente à sua extinção?

**R.** Uma pena.

**P16.** Qual o papel da música num espectáculo de dança?

**R.** Depende do espectáculo. Pode nem sequer existir música e estar muito bem assim. Mas quando existe música há que tratá-la com o mesmo rigor dramático com que se tratam as outras áreas. Na minha opinião, abundam as peças de dança que tratam com rigor estético e depuração as várias áreas (a coreografia, a cenografia, as luzes, o vídeo); mas, no que toca à música, deparamo-nos muitas vezes com uma salada de frutas de música gravada sem qualquer sentido de dramaturgia, segundo critérios de gosto bastante duvidosos e relegando a música para um papel de "efeito" que me parece execrável.

**P17.** Tendo em conta a sua experiência multifacetada, qual é para si, a particularidade de criar música para dança?

**R.** Ter um estímulo estético que me transcende, que vem de fora de mim. E abraçar esse estímulo com a minha música. Usar a minha música como modo de traduzir para mim uma linguagem que até certo ponto me é desconhecida. Só através da música começo a compreender algo do espectáculo, é a minha maneira de ter uma leitura do que se está a

passar. De repente aquilo que até ali era incompreensível passa de algum modo a fazer sentido.

**P18.** Do ponto de vista da efemeridade e da relação com o corpo/performance, a dança e a música estão muito próximas nas questões da interpretação. O que considera serem as qualidades de um bom performer ou se preferir, o que faz uma boa interpretação?

**R.** Na acepção tradicional de intérprete, ou seja, considerando o intérprete como aquele que deve executar com a maior precisão possível aquilo que o compositor pretende, um bom intérprete será aquele que dá luz àquilo que o compositor escreveu, que execute com rigor as indicações do compositor conseguindo ainda dar vida e alma ao que está escrito. E que o faça com rapidez. Numa acepção mais aberta, considerando o intérprete como co-criador penso que o importante a imaginação e adequação à proposta que se lhe apresenta. Um intérprete que encontre soluções que sejam acolhidas com positiva surpresa pelo compositor.

### **g) Transcrição da entrevista de António Pinto Ribeiro**

Na entrevista de **António Pinto Ribeiro**, crítico e ensaísta de teoria das artes e das culturas, programador, actualmente consultor da Fundação Gulbenkian, e que tendo sido entrevistado pela coreógrafa Vera Mantero durante o processo de criação da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” (Ballet Gulbenkian, 2001), é referido nos agradecimentos da ficha artística do espectáculo; as questões procuraram esclarecer o contexto desta participação por um lado, mas também, o contexto da dança e da crítica em Portugal com a referência do Ballet Gulbenkian (BG).

A entrevista foi realizada via email (entre 12 de Agosto e 12 de Setembro de 2011) segue-se a transcrição do elenco de perguntas e respectivas respostas.

**O entrevistado autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**P1.** Foi entrevistado pela coreógrafa Vera Mantero para a criação de "como rebolar alegremente sobre um vazio interior", como surgiu esse contacto e qual foi o teor da entrevista?

**R.** Não me lembra de ter sido entrevistado pela Vera.

**P2.** Qual era na altura a sua função na FCG?

**R.** Não era funcionário da FCG.

**P3.** O seu trabalho alguma vez teve directa ou indirecta ligação com a actividade do BG? (Como e em que situações?)

**R.** Uma vez fui convidado pelo coreógrafo Vasco Wellemkamp a fazer uma dramaturgia para uma obra dele chamada “O voo dos pássaros”.

**P4.** Viu a peça em questão? Reteve alguma reação especial do público ao longo do programa (constituído por outra estreia, "Exo" de Né Barros, e pela reposição de "Perpetuum" de Ohad Naharin)? Qual a opinião com que ficou dela? É diferente da de hoje, olhando com esta distância?

**R.** Não me recordo de ter visto estas peças.

**P5.** Que lugar atribui à peça no contexto do repertório do BG?

**R.** Não conheço a peça.

**P6.** Acompanhou a carreira da Vera Mantero (durante e depois da sua passagem pelo BG)? Como vê esta peça nesse percurso?

---

**P7.** Qual considera que foi o papel do BG? Qual ou quais considera serem a mais-valia da existência de uma companhia nestes moldes?

**R.** Foi fulcral para a difusão da dança moderna e contemporânea em Portugal até meados da década de 1990.

**P8.** Qual o seu sentimento relativamente à extinção do BG?

**R.** De alguma estranheza. Contudo há muito tempo que era urgente tomar uma decisão. Eu sempre advoguei a passagem do BG a uma companhia de autor mais pequena e com outras possibilidades performativas. Não entendeu assim a Administração da Gulbenkian e extinguiu-a mas acho que foi o modo como foi comunicada a sua extinção o que mais chocou a comunidade artística.

**P9.** Como vê a dança em Portugal actualmente? Quais as diferenças de há 6 anos atrás?

**R.** Acho que se vive uma situação de alguma desertificação do ponto de vista da criação coreográfica... também me parece que a programação de dança an maioria das instituições está demasiado *mainstream*.

**P10.** A sua actividade de crítico e ensaísta esteve no final dos anos 1980 e década de noventa, ligada à dança contemporânea. Qual é na sua perspectiva o papel da crítica relativamente à dança? Como crê que foi fomentada pela existência do BG e no enquadramento da FCG? e como vê a crítica de dança actualmente?

**R.** Como em relação a qualquer outra disciplina ou prática artística as críticas - já que a crítica só por si é apenas uma instituição - podem e devem ser um contributo fulcral para o comentário sobre a obra e é um testemunho epocal para a história da cultura. Foi relativamente importante o seu papel na época do BG dado o carácter inédito e espectacular da companhia que se impunha por si e portanto não estava dependente dos efeitos de uma crítica impressionista da época mas mesmo assim esta teve o seu contributo no reconhecimento do BG. A crítica de dança actualmente ensaia modelos de narrativas eficazes e convincentes.

**P11.** Que valor atribui ao espólio material e imaterial da actividade de uma companhia de dança como o Ballet Gulbenkian (e se é comparável a outros exemplos)? Em que medida considera que esse património deve ser preservado (que importância para gerações posteriores) e como?

**R.** O espólio é único, o seu valor incomparável no contexto da dança europeia das décadas de sessenta a 1990 e deve ser a todo o custo preservado e estudado.

## **h) Transcrição da entrevista de Vítor Garcia**

Na entrevista de Vítor Garcia, que em 2001 era ensaiador do Ballet Gulbenkian (BG), as questões procuram esclarecer o contexto de produção e recepção da obra. Por um lado o funcionamento e a mecânica da companhia, por outro lado a dinâmica do processo, na perspectiva de quem acompanhou diariamente a criação.

A entrevista a seguir transcrita foi realizada por correspondência via email (entre Setembro e Outubro de 2011).

**O entrevistado autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista no específico âmbito da dissertação académica mencionada.**

**P.** Inicialmente, pedirei que faça uma breve referência à sua actividade e relação com o Ballet Gulbenkian. (Período de actividade e funções exercidas).

**R.** A minha relação com o Ballet Gulbenkian começa em 1983, quando fui admitido nos Cursos de Formação Profissional para Bailarinos da Fundação Gulbenkian. Frequentei o curso durante um ano e saí para ingressar a Companhia de Dança de Lisboa, como bailarino estagiário, em 1984. Estive com a CDL [Companhia de Dança de Lisboa] durante sete anos tendo seguidamente continuado a minha carreira profissional no estrangeiro. Em 1997, eu vivia e trabalhava na Holanda quando fui contactado pela então directora artística do Ballet Gulbenkian, Iracely Cardoso, que tinha ouvido falar do meu trabalho e me tinha visto dançar num espectáculo em Londres, no sentido de averiguar a minha disponibilidade de ingressar no Ballet Gulbenkian como ensaiador e professor. Em 1999 regressei a Lisboa para assumir o cargo de ensaiador e professor do Ballet Gulbenkian, onde permaneci até à sua extinção.

### **1. Ballet Gulbenkian (Enquadramento institucional)**

**P.** Quais as funções do ensaiador no BG? (diferença e qual a sua preferência no acompanhamento de recriações ou de estreias?)

**R.** Acompanhar a criação ou remontagem das peças coreográficas, para posteriormente dirigir os ensaios, preparações de elencos, apresentações e remontagens das mesmas.

São diferentes, não tenho preferência, as duas têm os seus aspectos intrínsecos, os seus atractivos; as estreias, por serem novas obras, as recriações por serem pragmaticamente mais acessíveis ao estudo.

**P.** Como era atribuído o seu trabalho? (no caso de criações simultâneas, o que determinava a atribuição da que iria acompanhar?)

**R.** Por apontamento da Direção Artística ou por pedido direto do coreógrafo.

Fatores como conhecimento prévio da obra ou do percurso do coreógrafo, aptidões mais indicadas para cada obra ou criador em causa.

**P.** Acompanhou o destino do material produzido ao longo da actividade do BG? (o que era produzido pela sua actividade)

**R.** Sim, sempre fiquei com as mesmas peças, ou seja, nunca deixei de ser ensaiador de determinada, até deixar de ser apresentada. Ocasionalmente a remontagem noutras companhias.

**P.** Como era a dinâmica de criação de uma peça e qual a sua interferência nas diferentes fases?

**R.** As criações numa companhia de reportório, como o Ballet Gulbenkian, têm sempre uma dinâmica muito ativa e rápida, a fase de criação é sempre curta, pelo que o trabalho tem que ser dirigido e organizado o melhor possível.

Numa primeira fase, o importante é perceber o método do coreógrafo e tentar perceber o objectivo da criação, ao mesmo tempo tentar apoiar os intérpretes com a aprendizagem de material ou mesmo a sua pesquisa.

Outra fase é a da adaptação ao palco e estreia, assistindo o coreógrafo e participando na coordenação do trabalho diário.

No caso das peças que continuavam a ser apresentadas em reportório, a sua manutenção, direção de ensaios e preparação de novos elencos.

**P.** Que diferenças de método foram mais marcantes entre os coreógrafos com que trabalhou e como é que essas diferenças se sentem na sua função?

**R.** Cada coreógrafo tem o seu método de trabalho, todos com vista ao mesmo resultado, a criação de uma peça coreográfica. Talvez as maiores diferenças se verifiquem entre os coreógrafos que têm uma linguagem/método bastante pessoal e estabelecida e os que dirigem os seus intérpretes numa criação mais conjunta, com um carácter mais experimental.

**2. “Como rebolar alegremente num vazio interior”** (questões processuais/enquadramento da obra)

**P.** Lembra-se do tema da peça?

**R.** Tenho uma ideia geral, um pouco vaga.

**P.** Como foi feita a selecção dos bailarinos?

**R.** Na sua maioria foram escolhidos pela coreógrafa, outros foram sugeridos pela direcção.

**P.** Havia segundo *cast* ou algum suplente?

**R.** Nesta peça não.

**P.** Sentiu alguma dificuldade particular no acompanhamento desta criação? Quais as particularidades deste trabalho com Vera Mantero relativamente a outros que tenha feito na companhia?

**R.** Não para além do normal. O nível de participação e envolvimento dos intérpretes na criação da peça.

**P.** Houve algum momento dos ensaios que mais o surpreendeu?

**R.** Quando chegaram todos os adereços e objectos que fariam parte do cenário da peça, pela sua quantidade e diversidade.

**P.** Como avalia o processo de criação desta obra, do ponto de vista da sua função e comparativamente a outras situações? Lembra-se de alguma particularidade? (escolhas, envolvimento da equipa, reacção dos bailarinos)

**R.** Bastante eficaz do ponto de vista dramático e de composição.

A grande particularidade, para mim, residiu no fato de a Vera ser uma das mais representativas vozes da Nova Dança Portuguesa a coreografar para uma companhia de reportório, com bailarinos não contratados especificamente para a peça pela própria coreógrafa, que foi bailarina da Companhia no início da sua carreira.

Outra situação foi a despoletada pela escolha por parte do cenógrafo da peça, de alguns objectos para fazerem parte do cenário, objetos esses não apreciados pela direcção.

**P.** A peça foi bem recebida na estreia e nas apresentações seguintes?

**R.** Foi bem recebida, principalmente pela camada mais jovem do público.

**P.** Viu a peça? Tem alguma memória específica da obra/do espectáculo em geral. Alguma curiosidade que queira partilhar sobre esta criação? Seja do seu processo de criação, da sua temática, da reacção do público, etc.

**R.** Vi todas as apresentações da peça, até porque depois da estreia a peça passou a ser ensaiada, para as restantes apresentações, pelo ensaiador.

A curiosidade acerca da criação desta peça acabou por ser a polémica entre a visão do cenógrafo e aspectos práticos da manutenção da linha estética da própria Fundação.

**P.** Como “guarda da obra”, estaria preparado para fazer uma remontagem neste momento? Qual ou quais acha que seriam dificuldades?

**R.** Sim, mas as dificuldades residiriam no fato de o método a aplicar ter que me ser transmitido de novo pela própria coreógrafa, por ser tão próprio e específico. Esta não é uma peça que se possa remontar só a partir de material existente, seria mais uma recriação do que uma remontagem.

#### **4. Aspectos críticos (contexto artístico)**

**P.** Tendo em conta a sua área de trabalho, como vê a produção de uma obra coreográfica no contexto de uma companhia como o BG e a produção coreográfica independente? (vantagens e desvantagens)

**R.** Muito importante, assim como a própria existência de companhias de repertório para a divulgação de obras e coreógrafos a públicos mais abrangentes.

As produções independentes têm uma grande importância na possibilidade que dão aos coreógrafos de desenvolverem a sua linguagem/estética pessoais.

Nas companhias de repertório a possibilidade de manutenção de peças em circulação bem como a manutenção dos elencos é uma grande vantagem.

**P.** Na sua opinião, qual foi o papel do BG no panorama artístico português?

**R.** Enorme, fundamental, determinante; de iniciar, fomentar, apoiar e desenvolver a dança em Portugal. Formou bailarinos, coreógrafos, públicos e divulgou a Dança pelo País e pelo Mundo como uma das melhores companhias de dança da Europa.

**P.** Que tipo de iniciativas pensa que poderiam ser levadas a cabo a partir do espólio (material e imaterial) do BG?

**R.** Um grande arquivo coreográfico que envolvesse todo o tipo de material, escrito, musical, cenográfico, audiovisual, etc. e até a produção de exposições temáticas.

**P.** O que pensa serem as características/capacidades mais importantes de um ensaiador?

**R.** Compreensão da obra coreográfica no seu todo, métodos e processos de criação, experiência e conhecimentos profundos de movimento e dramaturgia, um franco



respeito pela obra artística e sua preservação. Um grande amor e dedicação pela Dança enquanto forma artística e enquanto profissão.

**P.** Como distingue a memória de um ensaiador *versus* a que é específica de quem trabalha com o movimento do corpo, de um bailarino?

**R.** A grande diferença de funcionamento da memória está na diferença de abordagem, o intérprete ao ter que dominar completamente a sua prestação e as suas relações com os outros elementos da peça, foca-se nisso de um modo intenso e único, enquanto o ensaiador terá que conhecer a peça no seu todo, *the big picture*, desde o movimento, a dramaturgia e estrutura, até aos aspectos de produção como cenários, figurinos, etc... Podemos até falar em uso da memória de um modo mais macro no caso do ensaiador e de um modo mais micro no caso do intérprete. No caso da memória específica de quem trabalha com movimento, costumamos, entre nós, chamá-la de memória muscular, tem a ver com a lembrança quase instintiva dos movimentos anteriormente executados pelo corpo com plena consciência dessa execução.

**P.** Lembra-se quem saía, no final da peça, de debaixo da caixa?

**R.** Não, não me consigo lembrar.

**P.** Lembra-se de todos os bailados que ensaiou no BG? Hipoteticamente, com a sua colaboração, poderiam ser feitas essas remontagens?

**R.** Todos não, por alguns terem ficado em repertório pouco ou nenhum tempo, deixaram menos marcas na memória. Mas lembro-me de bastantes, os quais seria completamente capaz de os remontar, alguns até já remontei depois de terem sido apresentados inicialmente.

## i) Transcrição da entrevista de Jorge Ribeiro

Na entrevista de Jorge Ribeiro, que em 2001 foi responsável pelo desenho de luz da peça “como rebolar alegremente sobre um vazio interior” de Vera Mantero, as questões procuraram esclarecer os contextos institucional e artístico de produção da obra e como foi recebida (interna e externamente). Por um lado a dinâmica da companhia, por outro lado o processo e as questões artísticas, na perspectiva de quem acompanhou diariamente a criação.

A entrevista, da qual se transcreve o conteúdo, foi realizada por correspondência email (em Setembro de 2011).

**O entrevistado autorizou a sua identificação e a utilização integral da transcrição da sua entrevista, no específico âmbito da dissertação académica mencionada**

**P.** Primeiramente pedia que me fizesse uma breve apresentação do seu percurso profissional.

**R. JORGE RIBEIRO** Iniciou a sua formação teatral no TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), enquanto aluno da Licenciatura em Engenharia Electrotécnica da Universidade de Coimbra. Concebeu o Desenho de Luz para mais de 90 espectáculos de teatro, dança, ópera e música trabalhando com vários encenadores, coreógrafos, músicos e maestros, dos quais se destacam: Rogério de Carvalho, José Wallenstein, Ricardo Pais, Natália Luiza, Ana Tamen, António Durães, João Grosso, Manuel Sardinha José Neves, Cristina Carvalhal, Vera Mantero, Rui Lopes Graça, Vânia Gala, Nuno Rebelo, Luísa Amaro, Carla Bolito, Rafaela Santos, António Augusto Barros, John Mauceri, João Paulo Santos e Stefan Asbury.

Estes trabalhos foram produzidos e/ou apresentados no: T. N. S. Carlos, T. N. D. Maria II, Teatro N. S. João, Culturgest, Centro Cultural de Belém, T. da Cornucópia, Ballet Gulbenkian, C. N. de Bailado, Centro Dramático da Galiza, Potsdam Fabrik, Project Art Center - Dublin, The Place - London, etc..

Foi Chefe de Gabinete Técnico do Teatro Académico de Gil Vicente (Coimbra) e Director Técnico do Teatro Nacional S. João (Porto) e da Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003. Foi professor da disciplina de iluminação na Academia Contemporânea do Espectáculo do Porto, onde actualmente é Professor Convidado.

**P1.** Como foi o processo de trabalho com a Vera? (com que antecedência o convidou e como funcionaram a partir daí, assistiu a ensaios, fez várias experiências...)

**R.** Não me recordo da data do convite.

O processo de trabalho incluiu reuniões com a Vera e restante equipa criativa, para além do acompanhamento de alguns ensaios. Não foram efectuadas quaisquer experiências com luz por falta de condições técnicas e de calendário para as executar.

**P2.** Lembra-se qual era o tema da peça?

**R.** Questionava a relação entre público e interpretes, plateia e tinha como ponto de partida uma espécie de “memória” do B. G. materializada através das pesquisas e entrevistas efectuadas a bailarinos e outros funcionários do B. e da F. G.

**P3.** Qual o tema/ideia/conceito/questão artística a partir do qual desenvolveu a luz para a peça? e como foi estruturada (a partir das cenas, por "ambientes"...)?

**R.** Desenvolvi o meu trabalho baseado em 2 vertentes: Uma tendo como linha condutora os pressupostos apresentados no ponto anterior, e outra que correspondia à minha visão pessoal sobre a actividade e as propostas do B. G.

Dentro da 1ª vertente desenvolvi a partir do conceito espaço vazio / espaço ocupado uma estrutura de composta por figuras geométricas que se organizavam como um puzzle e evoluíam nos 3 espaços que defini para isso, que eram o linóleo, a tela branca e uma pequena fracção da plateia. Pretendi com isto prolongar o espaço cénico para uma zona não acessível ao público que é a zona de bastidores onde a tela funcionava como anti-rebatimento e para outra zona que é o espaço de “conforto” do espectador. A intervenção na plateia foi abandonada por total impossibilidade de realização no tempo de montagem disponível. Uma outra leitura que pretendi com a estrutura em puzzle era transmitir uma sensação de claustrofobia que se apodera das pessoas quando perante um certo mal-estar e o desconforto em que se encontram, ficam paralisadas ou pelo menos acomodadas.

Dentro da 2ª vertente recordo-me de a paleta de cores usada nas figuras geométrica surgiu como reacção (não muito racional) a uma certa forma de fazer luz muito habitual nas produções do B. G.

**P4.** Houve uma relação do seu trabalho, em algum momento específico, com as outras áreas (bailarinos, figurinos, cenografia, música) ou o contacto foi sempre através de Vera?

**R.** No equilíbrio entre o que nos propomos fazer e as condições para o realizar (meios técnicos, humanos e temporais). Neste contexto não foi possível desenvolver grande parte das soluções que implicavam o relacionamento directo entre os bailarinos e a luz.

**P5.** Lembra-se de alguma dificuldade/particularidade com que teve de lidar especificamente neste trabalho?

**R.** Como já referi anteriormente o escasso tempo de montagem e de ensaios de palco não permite a melhor articulação entre as várias componentes em causa.

**P6.** Como classifica o resultado do seu trabalho/da sua colaboração (bem sucedido, aquém de expectativas...)? Porquê?

xxxxxxxxxx

**P7.** Guarda algum dossier sobre este trabalho?

**R.** Guardo todo material resultante do trabalho desenvolvido para cada produção, esteja ou não organizado. Mas no meio de alguma confusão não encontro o dossier deste espectáculo.

**P8.** Que memória tem do C.R.A.S.U.V.I. (designação que passou a ser adoptada para referência ao título)? que imagem guarda? e lembra-se da reacção do público?

**R.** A memória que guardo é de uma peça com uma linguagem diferente da habitual dentro do B. G. e a reacção do público foi o reflexo disso.

**P9.** Como foi a experiência de trabalhar com o Ballet Gulbenkian (toda a estrutura)?

**R.** O que registei desse 1º trabalho com o B. G. foi a organização e profissionalismo da estrutura.

**P10.** Conhecia o trabalho da companhia?

**R.** Sim como Chefe do Gabinete Técnico do Teatro Gil Vicente em Coimbra tive a oportunidade de ver vários Programas do B. G. que complementado com outros vistos no Grande Auditório me permitiram ter ideia global da sua actividade

**P11.** Relativamente aos bailarinos, quais lhe pareceram serem as características principais comparativamente com outros com que trabalhou?

**R.** Penso serem bailarinos com de formação clássica/moderna de grande qualidade e flexibilidade.

**P12.** Que papel considera que tinha o Ballet Gulbenkian no panorama da cultura (da dança, especificamente)?

xxxxxxx

**P13.** Qual o seu sentimento relativamente à sua extinção?

**R.** Tanto ou mais que o anúncio chocou - me o processo. Meia dúzia de senhores no segredo dos gabinetes decidem acabar com uma estrutura com 40 anos de actividade como se o património artístico acumulado ao longo este período fosse coisa sua.

No mínimo impunha – se um período reflexão e questionar a chamada sociedade civil

Sobre o papel do B.G. esse tinha propostas para a manutenção da estrutura dentro ou fora da Fundação.

**P14.** Qual é para si, a particularidade de criar luz para um espectáculo de dança? (existe diferença para a música, o teatro, a ópera...?)

**R.** Numa época em que a complementaridade de linguagens e formas de expressão artísticas são uma realidade não faz sentido essa diferenciação.

**P15.** A dança é uma arte efémera, no sentido de uma arte do corpo presencial, um registo vídeo não substitui a experiência da sua fruição ao vivo. Relativamente à luz, como vê esta questão, trata-se de uma experiência sensorial ou apenas visual quando relacionada com a dança?

**R.** De facto a visualização de um registo videográfico não substitui a experiência da sua fruição ao vivo. No que diz respeito à luz e devido a questões técnicas não é possível conter dentro de uma gravação vídeo toda a informação e nuances existentes num trabalho de iluminação.

Voltando à experienciada fruição ao vivo, vários espectadores podem ter leituras diferentes perante a mesma proposta; ou seja um espectador pode ter uma experiência sensorial, outro, uma experiência visual e outro nem uma coisa nem outra. Penso que depende da sensibilidade, do estado emocional e do domínio de alguns códigos relacionados da iluminação por parte do espectador (receptor).

**P16.** O que considera que fica como "património" criativo resultante do seu trabalho? fica ligado à experiência em que foi criado ou é enquadrável noutro contexto? (repetiu mais tarde alguma das soluções encontradas neste processo ou lembra-se de alguma "aprendizagem" que tenha ficado desta experiência?)

**R.** O património criativo fica essencialmente ligado ao contexto em que foi desenvolvido, sabendo que é impossível ficar completamente imune a contaminação de experiências anteriores.

**P17.** Teria condições para reconstituir a luz deste espectáculo? Recorrendo a que mecanismo? (memória, apontamentos, vídeo?)

**R.** Na ausência de um dossier técnico penso que com o recurso a uma gravação vídeo conseguiria reconstruir o desenho de luz deste espectáculo.

## **ANEXO IV**

### **Reproduções de documentos**

## a) “entrevistas aos antigos”

- pedir n.ºs do João Natividade, Megaride Bettencourt  
- tem feleto e abia? srs. mobiliers.

→ - EU RESPONDEU A LTM PERGUNTAS  
entrevistas aos antigos

- havia diversas correntes de desejos lá dentro. consegues distingui-las?
- algo se estava a passar em termos de evolução artística, íamos em direcção (provavel/ cada um na sua) a um fim específico. qual? queríamos atingir o quê? quais eram os nossos/teus objectivos?
- qual era o papel que uma companhia deste tipo desempenhava em relação ou paralelamente à história da dança que ia decorrendo? desempenhava um papel nessa história ou era apenas um sucedâneo? ainda vês sentido para uma companhia deste género hoje em dia? que papel pode ter agora?
- nomeia trabalhos que dançaste de que gostaste particularmente ou de que te lembras por alguma razão especial.
- no nosso tempo tratava-se muito, em parte, de adquirir a qualidade de movimento de um coreógrafo, adquirir um estilo, conseguir integrá-lo no seu corpo. de que mais se tratava? ainda se trata disso?
- o que sentes e pensas dos trabalhos feitos hoje em dia pelo BG? o que não há que havia antes? o que há que não havia?
- (p/ os que fizeram trabalhos por fora)  
o que procuravas atingir nesses trabalhos fora da companhia que não podias atingir dentro dela?

~~megaride~~ ~~mobiliers~~ ~~pt~~

(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

## b) “entrevistas aos novos”

### entrevistas aos novos

- que objectivos artísticos persegues?
- (fazer escrever as questões fundamentais? fazer um atelier com eles os 6 , ou 8?)
- que objectivos artísticos segue uma companhia deste tipo?
- o que procuras e o que achas que se procura numa companhia com este formato?
- no meu tempo tratava-se muito de adquirir a qualidade de movimento de um coreógrafo, adquirir um estilo, conseguir integrá-lo no seu corpo. ainda se trata disso?
- tens a impressão de estar a continuar uma história e uma lógica artística, algo que se continua, dentro desta companhia, ou não?
- as peças dizem aquilo que sentes necessidade de dizer? do que gostarias de falar nas peças?
- pq me acontece ter a sensação de que todas as peças têm os mesmos passos e movimentos? tb sentes o mm?
- gostarias de usar mais nas peças o vocabulário treinado nas aulas?

faz-te falta um treino contemporâneo?

(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)



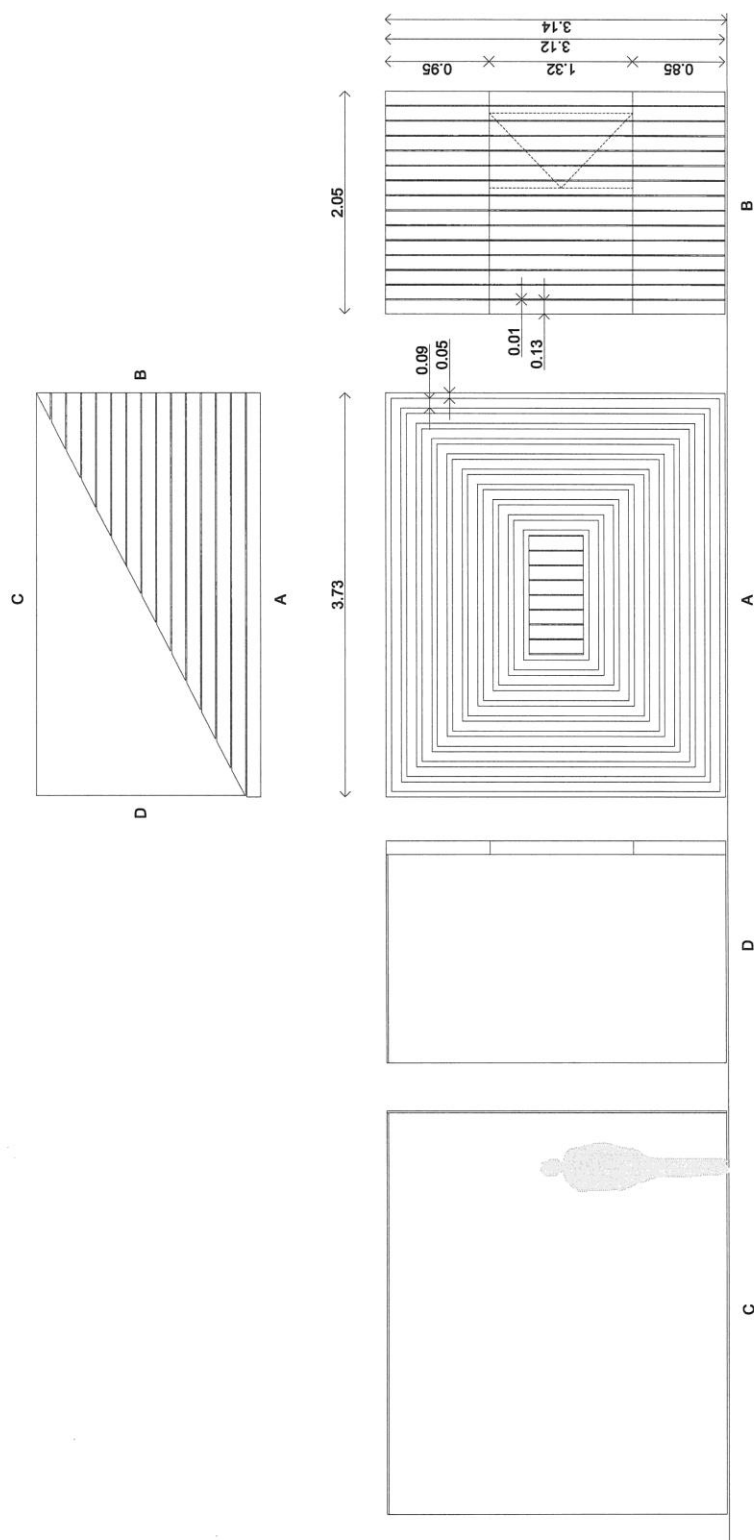
## c) “forma”

### forma

- já que eles pararam antes do Robert Ellis Dunn e da Judson Church, provavelmente devíamos partir daí.
- mostrá-los como personalidades reconhecíveis, com características específicas. especificidades. ser possível distinguir pessoas (ou personagens?)  
haver também intenções compreensíveis.  
conseguir expressividade (incl. usar cara e mãos).
- “momentos de pico”: tabuleiro de fogo, grandes sombras, o fiadeiro há 3 horas a gritar this is my body...
- arrancar os tiques de como se deve dançar.
- que não seja pura ludicidade com a geometria. ou então que o seja, mas muito boa.
- quebrar a história dos casalinhos, casais heterossexuais a toda a hora.
- criar perigo. porque a > parte das coisas que fazem são inócuas, não fazem mal a ninguém, não mexem com nada, são absolutamente estéticas e formatadas, sem **perigo** nenhum.
- as mãos precisam de estar vivas (nunca o estão).
- RASGAR, CORTAR. DEMISTIFICAR, REVELAR.
- Dunn resists easy classification, as *his emphasis is on the evolution of the piece*, continuing to challenge audience expectations and moving from one extreme to another. As S. Banes explains “in Dunn’s aesthetic program, movement possibilities run the gamut from utter stillness to rapid, constant, protean motion”.
- Jennifer Dunning: “he veered between extremes of formalism and expressionism with notable simplicity”.
- AS PAISAGENS DE ACTIVIDADES.
- pedagos de tempo, duros de actividades, práticas, por parte de Saúl e Tânia.  
informalidade.

(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

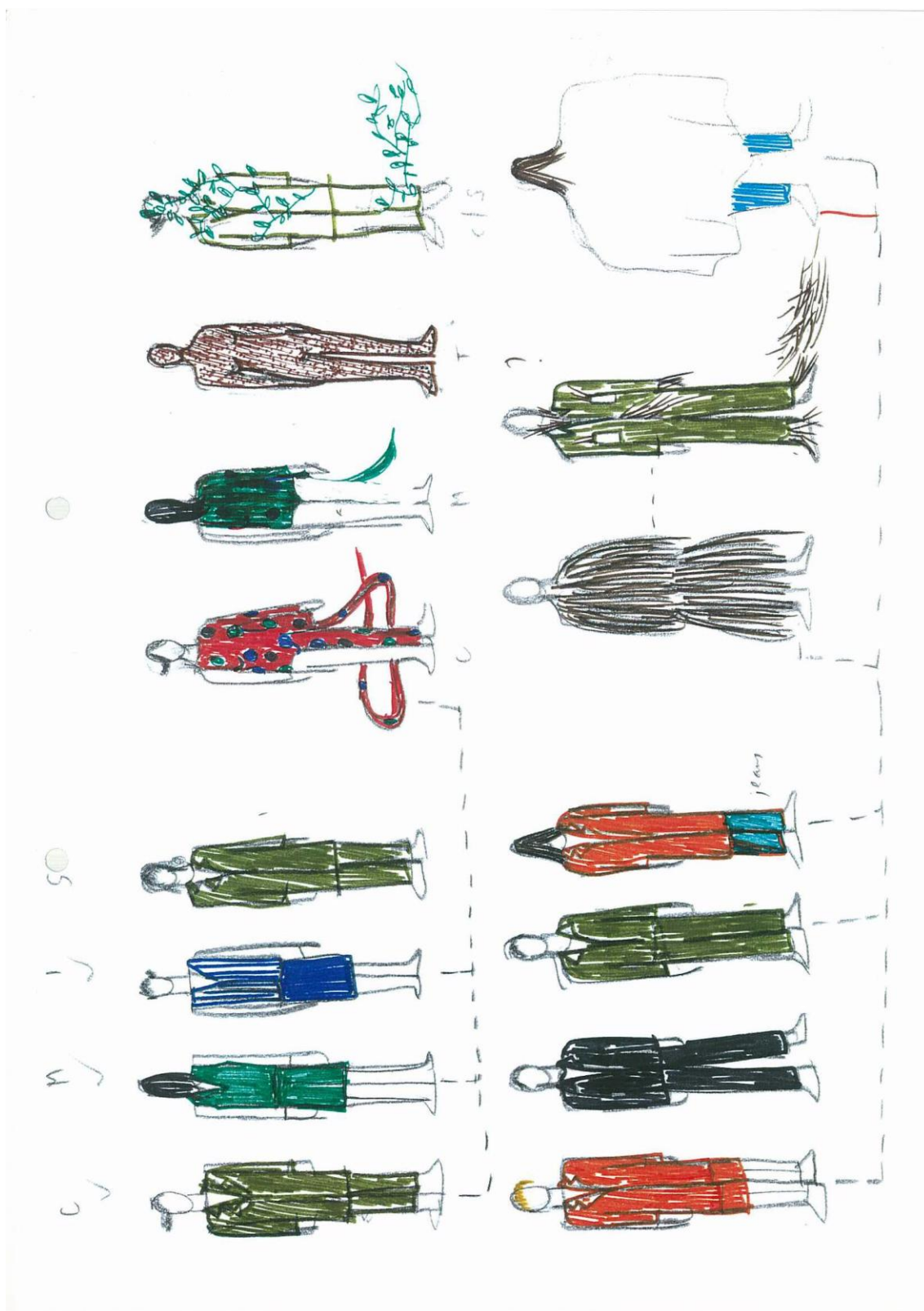
d) Desenho à escala 1/50 com as dimensões da caixa de madeira que constituiu o cenário feito por André Guedes



ESCALA 1/50  
ANDRÉ GUEDES/ CRIAÇÃO DE VERA MANTERO

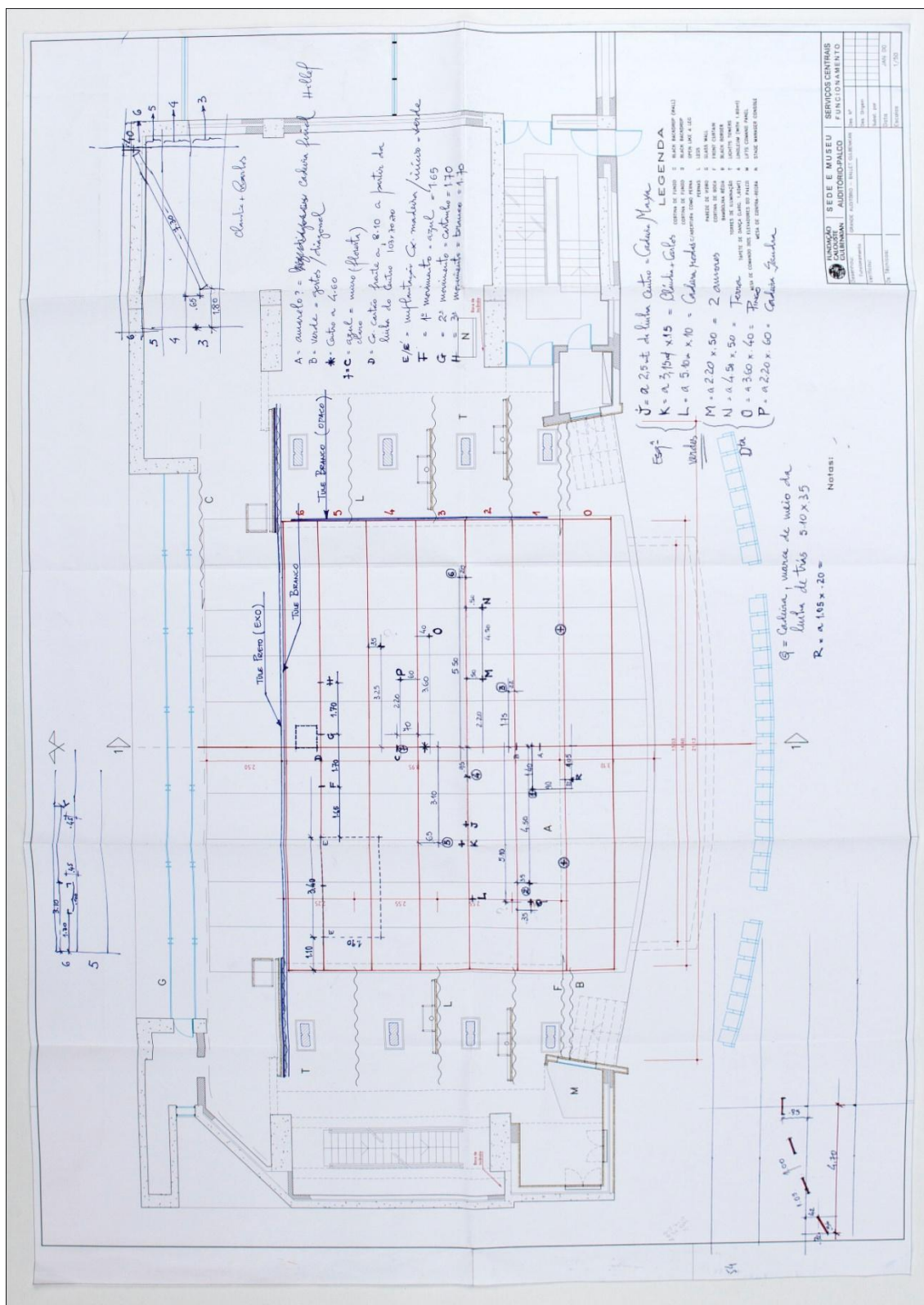
(documento do arquivo de Vera Mantero)

e) Cópia de desenhos dos figurinos de André Guedes, com anotações de atribuição aos bailarinos.



(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

(documento do arquivo FG/BG)



## g) “organização de ideias para uma peça”

### ORGANIZAÇÃO DAS IDEIAS PARA UMA PEÇA

(ou organização do dossier de uma peça)

- sobre o que é esta peça? sobre que se debruça esta peça?
- a Fazer (org. do trabalho)
- a Ler (org. da pesquisa)
- Trabalhos a efectuar em residência
  
- temáticas
- estrutura
- forma (que tipo de forma se quer usar)
- trabalho do espaço
- imagens
- pedaços de peça / situações
- formas de exploração/processos
- ic's movimento
- objectos e adereços
- textos
- banda sonora (ic's música, músicas e sons)
- roupa
- personagens
- luz
- organização do movimento

#### **temáticas**

- como se acorda o desejo nas pessoas? o desejo é aquilo que move as pessoas.
- a abertura
- o sonho
  
- há algo de bábá cool neles, um desejo de natureza muitíssimo ingénuo, naïve. textos da chaïa heller? algo de completamente fantasioso. ainda da ordem dos contos de fadas. irreal. Romântico.

(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)



## h) “a fazer”

### a fazer

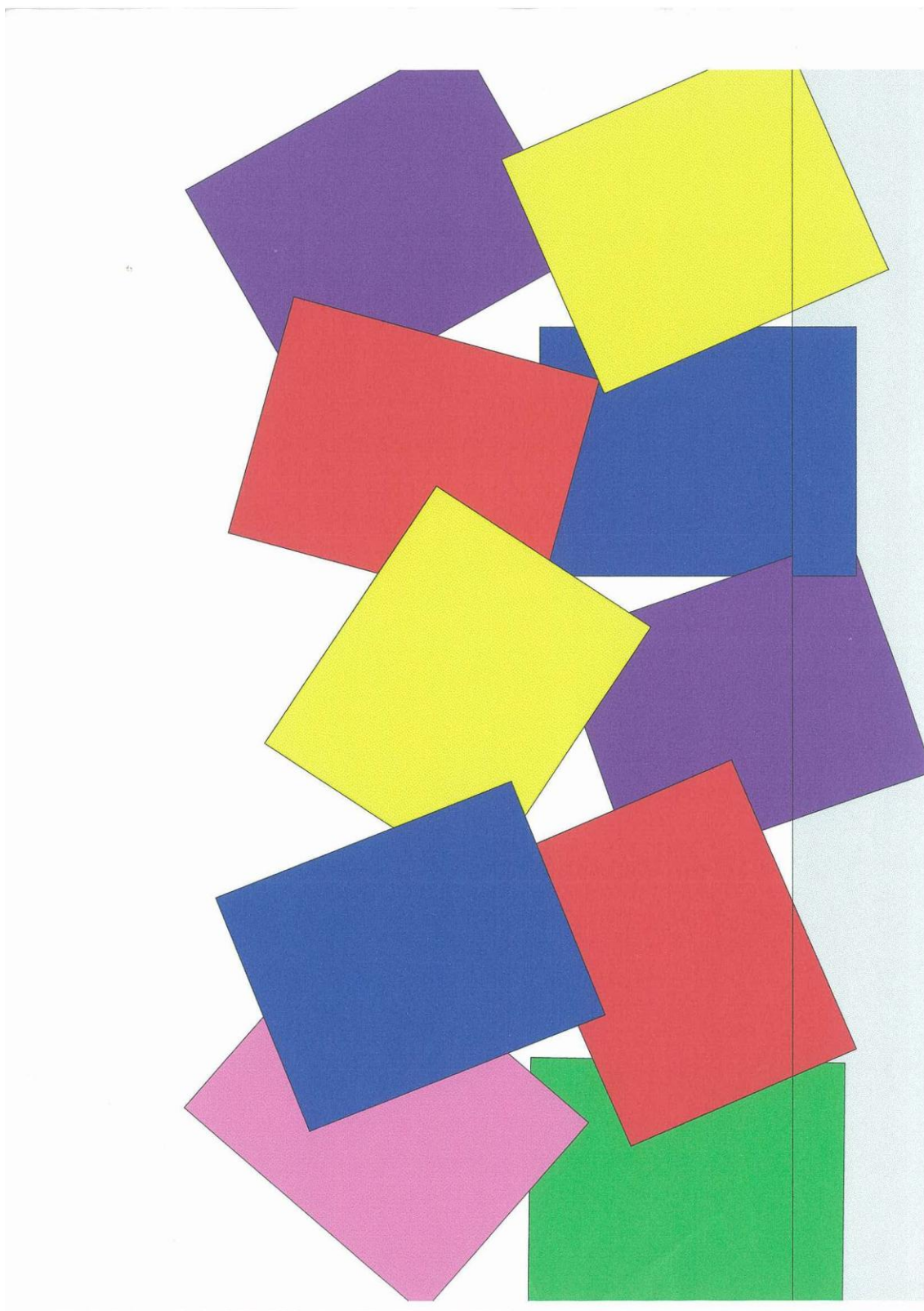
- ver os vídeos e perceber o que se diz neles.
- dar ao rebelo aquela lista enorme de sons!  
dizer-lhe dos sonhos do hillel: ser amigo do John Cage e conduzir uma orquestra.
- ~~fazer textos para o programa até dia 22 fevereiro, o título para a imprensa. || Apesar de || um  
vez de || De acordo com || || Tempo Titano || Robert Ellis Dunn || Forward and Fast || com um olhar  
alegremente sobre um vazio interior || dois cães apaixonados ||  
- ~~sem sobre o Dunn 2000 || texto da revista à imprensa~~  
- ~~agradecimentos aos bailiões e aos ex bailiões e Pinto Ribeiro.~~~~
- ouvir gravações do rebelo e falar com ele. anotar o que é interessante, especial/ em termos  
de significado da voz, mas tb musiquinhas que me fazem mexer, ritmos que me  
interessam. mandar-lhe logo um e-mail sobre isso.
- ver IC'S
- trabalhar a informação contida nas entrevistas.
- trabalhar informação contida no Ellis Dunn e em todos os textos pós cunningham.
- fotocópias do texto Dunn nas Nouvelles de Danse (se eles ainda o não tiverem!). tb o texto do  
Cunningham, pág. 104, e sua versão inglesa em | Silence |, pág. 96-97.
- ver cenas sobre composição:  
“questões de composição do momento” em Sistema; ver  
Sistema de criação de peças (o esquema e não só?);
- dar ao André Guedes texto da Rolnik do Vazio-Pleno. Empréstimo-lhe catálogo da Lígia Clark.
- pedir vídeo dos territórios!!
- 

ensaios a partir de 5 de fevereiro

ensaio de palco - 13 março  
ensaio geral técnico | 17 março  
1º ensaio geral | 19 março  
2º ensaio geral | 20 março  
estreia | 21 março

~~aler~~

i) Esquema de cores do desenho de luz



(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

j) Anotações sobre maquetas de banda sonora

cd's REBELLO

[102]

- [1] → 1:40 → contagem de 1 a 100.  
~~3:00 → coissant, sautier pique, pique~~  
 3:30 → eu não, eu sim, (cadenciado)  
 SSSSS  
 frio frio frio frio  
 PÁG. 189 esses esses esses  
 frio frio frio frio  
 6:10 - he- um gesto chamado kateshe

- 10:00 - <sup>→ PÁG. 187</sup> he- um lugar inteiro onde aconteço  
 de algum de ussice são os brancos  
 serracões <sup>de opura</sup> do lado do mar (2+1)  
 ↳ PÁG. 184  
 10:50 - música cadenciada e semi-oriental  
 (1')  
 continue até 12:30 uma cadência ≠

- [2] 3:15 - era um mo/ sum mudo e seu  
 durjo... (e- um bom uê...)

- (4:12) - começa uma melodia e  
 acho alguma coisa  
 (mas ainda um o "mo/ sum mudo e seu  
 durjo) e talis q' já é um problema  
 talis aos 5:00 começa um inter-pós.  
 7:20 → e com ritmos engraçados.  
 PÁG. 174 "uê" são as letras uem os animais  
 o "splendor" cadenciado. (até 8:40)  
 ↳ PÁG. 176



## k) “a trabalhar”, “a fazer”, “a ler” – páginas do dossier digital da coreógrafa

### a trabalhar

em estúdio:

- nomes nas tabuletas
- lembrarmo-nos outra vez de acelerar
- ver deixas de música
- Cl encostar ancinho no perfil da caixa e não olhar dep. do pastor pastorinho
- Cl 1ª frase ainda pode ser mais conclusiva
- coro entrar mm mais depressa
- rever Cl nas corridas frente trás (em palco?)
- teresa grita até à cortina!
- Cl não teve espaço para andar à roda?
- J mais colado ao pastor
- pq saiu o H pelo canto a seguir à vaga? é por baixo da cortina
- M entrar mais dentro do palco qdo encharcada e não ser tão mole a dançar; não pode estar a pingar
- C molhar mãos para a terra
- braço voar só ligeira/ mais tarde
- é preciso verificar com o verdadeiro som da corneta...
- S em ângulo errado de rabo espetado
- aqui sou feia: tom a subir e não a descer; perceber-se filhotes (o “i”); puxar um pouquinho a cauda para si.
- H entra um pouco mais dentro com disco riscado (vai ter com eles mas desiste...)
- a diagonal faz respirações assim que chegam; muito giro como sandra voa pendurada pelos outros
- Cl papel mais enfiado até ao pescoço e menos pressa para se ir sentar
- ver-se H no autocarro tremelizando
- ver-se 1º T+Cl subindo já com gritinhos
- Cl mais lenta a cortar o papel
- C andar mais depressa para a frte para sua frase de gestos
- vão-se todos embora deixando o H que “resolve” dançar (não misturar a saída deles com a dança). H FICAR DE PERFIL ATÉ ELES SAÍREM E DEP. VIRAR-SE PARA NÓS CONNEMENT E DECIDIR DANÇAR. tirar lenços mais energicamente.
- risinho do H dep. das garrafinhas
- L cortar iniciozinho da sua frase de espaço (ver esse início).
- mulher de areia pendurada na cortina antes de entrar; no movimento final cabeça não se inclina tanto; acabar aí, já não ir para o pingo
- ver original do meu gesto dep. do maestro
- J pôr cadeira frente H mais cedo

- cientista com cartas de amor e seus gestos, se necessário checar vídeo
- brincadeira das garrafas

em palco:

- FRANGO: avançar o pingo; a caixa andar mm devagar e vê-la a sair pelo bastidor; pesos de cada lado da cortina? qdo começa arbusto a sair, quem o faz e a que velocidade
- JORGE MARTINS: micro genipapo fica com interferências; monição para se ouvirem em cena
- RIBEIRO: qual a luz para a mulher de areia? realçar a areia.
- spacing de bastidores, nomeadamente pôr das batas antes do câro
- vols. de micros para cada coisa que lá acontece (o tempo tem pó, eh!, caiu-me agora um braço...)

luz:

- a lateral a bater na caixa no início

#### **para andré**

- qdo começa arbusto a sair, quem o faz e a que velocidade
- ver onde carlos pode mostrar palhas cosidas à roupa
- ver qdo entra sandra com a trepadeira.
- sapatos da CI no carnaval...
- que fazemos com a “combinação” do Leonardo e J?

#### **convites**

- 2ª: miguel pereira e ricardo aibéo
- 3ª: mãe
- Ulli na estreia

#### **a fazer**

- ver os vídeos e perceber o que se diz neles.
- dar ao rebelo aquela lista enorme de sons!  
dizer-lhe dos sonhos do hillel: ser amigo do john cage e conduzir uma orquestra.

- ouvir gravações do rebelo e falar com ele. anotar o que é interessante, especial/ em termos de significado da voz, mas tb musiquinhas que me fazem mexer, ritmos que me interessam. mandar-lhe logo um e-mail sobre isso.
- ver IC'S
- trabalhar a informação contida nas entrevistas.
- trabalhar informação contida no Ellis Dunn e em todos os textos pós cunningham.
- fotocópias do texto Dunn nas Nouvelles de Danse (se eles ainda o não tiverem...). tb o texto do Cunningham, pág. 104, e sua versão inglesa em "Silence", pág. 96-97.
- ver cenas sobre composição:  
composição do momento" em Sistema; "questões de  
peças (o esquema e não só?); ver Sistema de criação de
- dar ao André Guedes texto da Rolnik do Vazio-Pleno. Empréstimo catálogo da Lígia Clark.
- pedir vídeo dos territórios!!...

ensaios a partir de 5 de fevereiro

ensaio de palco -

ensaio geral técnico –

1º ensaio geral – 19 março

2º ensaio geral – 20 março

estreia – 21 março

#### **a ler**

- textos sobre Robert Ellis Dunn. (itens de forma a aplicar).
- textos sobre Yvonne Rainer. (itens de forma a aplicar).
- o nº das nouvelles de danse sobre composição, nos artigos págs. 84, 104, 111, 144, 156, 183, 205, 220? (pegar ideias para compôr).

(documentos do arquivo pessoal de Vera Mantero)



**m) Texto resultante de exercício de escrita livre durante um dos ensaios**

~~233~~

Bom, bom, que chissão pela escrita.  
E aqui não tenho nenhum rio, estou  
fechado numa sala, + eu - há 15 anos q̃  
estou numa sala, quantos e quantos vezes  
a ouvir e a fazer disparetes, sem  
um rio, um campo, uma janela, uma  
barrica. Não inspira muito. Inspirar  
essa procura de exaltação. No outro  
dia senti essa exaltação a ler poesia.  
Conheço pouco, mas é uma forma perfeita  
de escrita, tão concentrada tão pura  
tão ritmada. Bom, estou mesmo s/  
ideias. Não vou falar outra vez  
dos meus filhos, o Sebastião quase  
partiu a cabeça, mas isso não interessa  
a ninguém. Última/ já não tenho  
espaço para pensar, quanto mais escrever.  
Mas isto é um exercício engraçado. Pensar.  
Também. Não pensar. Pensar rápido.

(documento do arquivo pessoal de Cláudia Nóvoa)

n) Desenho de figurinos com esboço de cenografia



(documento do arquivo pessoal de André Guedes)

**o) Maqueta do distintivo LOV em substituição do original SOV**



(documento do arquivo pessoal de André Guedes)

**p) “Natacha 2 e 4” transcrição de excertos da banda sonora da peça**

**Natacha 2**

Há um gato que chega agora a minha casa todos os dias desce as escadas, entra-me pela casa adentro, chama-se Natacha.

E não me liga nenhuma.

Não me liga nenhuma, entra pela casa adentro, não me liga nenhuma, eu digo, eu chamo: - Natacha! Eu chamo e ela não me liga nenhuma, não me liga nenhuma, entra-me pela casa adentro e vai cheirando, cheirando, cheirando, cheirando, cheirando, cheirando, percorre os corredores, percorre as salas, cheira, cheira, cheira e isto tudo porque ela não me reconhece, não me reconhece, não reconhece. Estranha, estranha, estranha, estranha muito, estranha, estranha, procura, estranha, estranha, estranha, estranha muito porque ela já conhecia.

**Natacha 4**

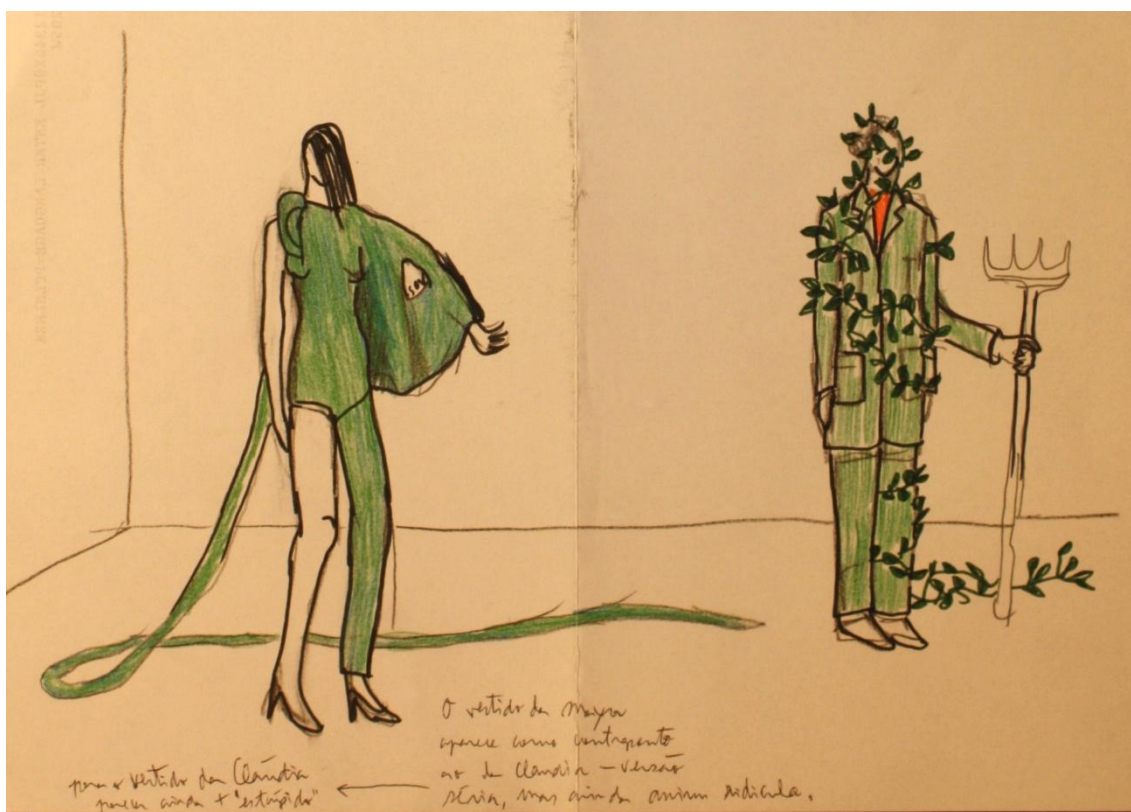
Estranha porque está tudo, estranha porque está lá tudo, estranha ... ela estranha porque já está tudo, já está tudo ... ela estranha muito, estranha, estranha, estranha... estranha, estranha, estranha. Cheira, cheira, mete o nariz, cheira, cheira, estranha, estranha, cheira, cheira, cheira, cheira, mete o nariz, cheira, cheira, cheira, cheira, cheira e reconhece. Mas estranha, estranha, estranha muito, estranha. Estranha, porque está estranha porque estranha porque está tudo.... Cheira, cheira, mete o nariz, cheira, cheira, estranha, estranha. Pergunta-se!

A Natacha pergunta-se, pergunta-se, ela pergunta-se...

(a partir dos registos áudio do arquivo da FG/BG)



q) Desenho de figurinos



(documento do arquivo pessoal de André Guedes)

r) Texto original de escrita livre com anotações da coreógrafa e Versão final dactilografada do mesmo texto

caubia - escreve livre durante a foto

É lá vamos nós outra vez - É desta vez a fingir. Só para a fotografia lindas. A beleza é uma coisa tão estranha. Aqui sou feia. <sup>Não quero ser</sup> ~~Não quero ser~~ <sup>um país nórdico</sup> ~~nórdicos~~, sei lá, linda, estranha, exótica, um pouco morena no meio daquele deslavado. Enfim... É um conceito que muda imenso conforme o sítio, como as plantas que mudam conforme o clima. Há plantas estrechíssimas, plantas que mudam de cor como os camaleões, plantas carnívoras, plantas gigantes, plantas minúsculas, plantas assim, plantas assado, isto assim, isto assado ~~frango~~ ~~assado~~ <sup>frango assado</sup> ~~frango assado~~ <sup>frango assado</sup> [por favor]. [Ai, ai, [o resto do Rodrigo acabou e eu a dizer disparatas]... vou ter de vestir os filhos p/ o carnaval // adão



---

E lá vamos nós outra vez . E desta vez a fingir .  
Só para a fotografia . E lindos . A beleza ... É uma  
coisa tão estranha . Aqui sou feia . No meio dos  
nórdicos , num país nórdico , serei linda , estranha ,  
exótica , uma morena no meio daquela deslavadice .  
Enfim ... é um conceito que muda imenso conforme  
o sítio , como as plantas mudam conforme o clima .  
Há plantas estranhíssimas ! Plantas que mudam de  
cor como os camaleões , plantas carnívoras , plantas  
gigantes , plantas minúsculas , plantas assim , plantas  
assado , isto assim , isto assado , frango assim , frango  
assado ...

Ai , ai ... vou ter de vestir os filhotes para o  
Carnaval . Odeio o Carnaval ! Que época tão estúpida !  
As pessoas aproveitam para fazer o chiqueiro todo

que não costumam poder fazer . Uma grande  
porcaria ! Não tenho pachorra , sempre odiei desde  
miúda . Aliás as minhas fotografias do Carnaval são  
sempre tristíssimas , revelam bem o meu desgosto .  
Tenho uma vestida de enfermeira com um ar tão  
triste ... Sempre odiei que me pusessem a fazer  
figura de estúpida !

Bom ... devia aproveitar para falar dos sonhos . Os  
mais palermas são , por ex. : dar uma voltinha nos  
tapetes rolantes do aeroporto . Ou então ter um  
carro que tivesse asas . Poderia assim voar por cima  
dos carros ... quando estou no meio do trânsito ...

---

(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

s) Guião de cenas e Listagem de adereços movimentados em cena

~~Isabel~~ — se não houver li

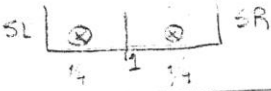
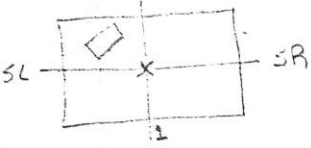
①

- CL junto -a caixa
- CL avança e fala ao microfone
- entra cora -a esp.
- CL onde frente/trás -a direita
- 1ª Paisagem ACTIVIDADES  
PAUSA: - SANDRA VAI P/ CANTO CHORAR  
PAUSA: - JOSEF BATE NA CABEÇA  
PAUSA: - HILIEL TEM FRIO AO MICROFONE
- TABLETAS  
L → MEDE CAIXA
- CIENTISTA C/ CARTAS AMOR +  
HOMEM CORNETA AO CENTRO +  
PASTOR -A DIREITA ALTA
- MENINAS JÁ PONDO TERRA  
TERESA DANÇA SOZINHA  
JOSEF C/ ARROBIO JUNTO PASTOR  
VAGA DE ENTRE A DANÇAR
- PASTOR C/ MÃOS NA TERRA +  
PÕEM MICROFONES NO CHÃO  
S dig "CAIU BRASO"

- PASTOR FALA EM ÁRABE + MAYRA SOBE E DESCE DA CADEIRA (2)
- CARLOS C/ MAYRA AOS OMBROS: "GENÍPIO" LINHA DE GENTE CAMBALANTE
- 1ª DIAG. DE GENTE A ESPERA: MAYRA + LEONARDO + SANDRA
- ENTRA MULHER ENCHARCADA (MAYRA) + DUETO AMOROSO (S + H)
- 2ª DIAG. DE GENTE A ESPERA: HILHEL + CLÁUDIA
- 2ª ~~percepção~~ DE ACTIVIDADES  
PAUSA: - CLÁUDIA DANÇA PAREL AO MICROFONE
- CL CARNAVAL + CAIXA MEKE  
HILHEL CORNETA +  
DUETO S + L  
(ANDARÉS DO HILHEL)
- ~~3ª~~ DIAG. DE GENTE A ESPERA:  
JOSEF + TERESA
- DANÇA IRLANDESA HILHEL +  
CORO DO AMOR - CAIXA MEKE

- 
- CL + C na cadeira falando do amor <sup>(3)</sup>  
HILLEL BRINCA C/ GARRAFAS  
L DANÇA PELO ESPAÇO FORA
  
  - CL DANÇA DO VAZIO  
PAPAS CHEGAM AO FUNDO  
—— " ——  
MAYRA NA CADEIRA "MODAS"
  
  - DUETO T + S (separado)  
—— " ——  
HILLEL ATÓNITO ANDA P/ FRENTE AO CENTRO
  
  - HILLEL "COMPLEX" SOBRE CADEIRA  
TERESA DE ARREIA DANÇA
- ]
- 
- 

(documentos do arquivo FG/BG)

LISTA DE DEFEITOS			
DEFEITO	COLOCAÇÃO	DESTINO/USO	MANUSEADOR/A
<ul style="list-style-type: none"> <li>2 MICS DE PÉ ARTICULADOS PRETOS</li> <li>1 VIRADO PARA BAIXO</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- PRÉVIA EM CENA</li> </ul> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- TEXTO</li> <li>- SONS VOCAIS</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Claudia</li> <li>- Carlos</li> <li>- Hilke</li> <li>- Sandra</li> <li>- Teresa</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>"CAIXA"</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>- PRÉVIA EM CENA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ESTÁ UMA PESSOA DENTRO (ABINE)</li> </ul>	não definido
<ul style="list-style-type: none"> <li>FOLHAS PAPEL A4 (6)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- PRÉVIA EM CENA POR TRÁS DA "CAIXA", NÃO VISÍVEIS AO CUIDADO Claudia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- SEREM PASGADAS PARA EMITIR SONS, AO MICROFONE</li> </ul>	CLAUDIA
<ul style="list-style-type: none"> <li>TABULETAS COM NOMES (8)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- PRÉVIA EM CENA POR TRÁS DA "CAIXA", NÃO VISÍVEIS</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- SEREM TRANSPORTADOS E USADAS POR TODOS</li> </ul>	TODOS
<ul style="list-style-type: none"> <li>0 - PEGA DE 7 ROUPA (CASACO)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- AO CUIDADO DE JOSEP <u>cena esq.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ABANAR CLAUDIA</li> </ul>	JOSEP
<ul style="list-style-type: none"> <li>0 - PARALHO DE CARTAS</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- AO CUIDADO DE SANDRA <u>cena esq.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- MANUSEAR PARA EMITIR SONS AO MICROFONE</li> </ul>	SANDRA
<ul style="list-style-type: none"> <li>0 - ENVELOPES LISTRADOS TESOURA PINGA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- AO cuidado de Leonardo <u>cena esq.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cena "contas de amor"</li> </ul>	leo



ADEREÇO	COROCAGÃO	DESTINO/USO	MANU-SEDO®	(2) adereços listados
- ASSOPIO X ROTATIVO	- ao cuidado de Josep, <u>cena direita</u>	- emitin som		Josep
• CAPOTE DE PALHA DO PASTOR	- Prêvia em cena, atrás da "caixa". não visível; ao cuidado de Carlos	- usado pelo Pastor		Carlos
X 6 baldes 4 TERRA + Pulverizador de água	- <u>cena direita</u> (nível 2º bastidor); ao cuidado de Claudia e Sandra	- despejar num monte e para Carlos sugar as suas mãos		- Transporte: Claudia Sandra - uso: Carlos
X 8 Mlc's de mesa, sem funcionar.	- <u>cena direita</u> fora	- para cena "floresta de microfones" com "texto árabe"		- Todos menos Carlos
• 7 cadeiras CASTANHAS	- <u>cena esq.</u> , 3º romp./o;	- USADAS POR TODOS EM VÁRIAS SEÇÕES		TODOS
X dragão voador	- <u>cena dir.</u> , fora; ao cuidado de Sandra	- atinar para cena		Sandra

DESCRIÇÃO	COLOCAÇÃO	DESTINO/USO	MANUSEADOR/A
4 GARRAFAS DE PLÁSTICO	- 4 garrafas de plástico, ao lado do chuveiro do banheiro	- instalação do Hillel	Hillel
X 2 ALGUIDARES Plástico 'água Roma'	X - 1 para Carlos na <u>cena direita</u> fora, baixa - 1 para claudia na <u>cena esq.</u> baixa fora	- Pastor melhorar as mãos - claudia submergir os pés	- Carlos - <del>Hillel</del> Teresa
Despertador (Timer)	- <u>cena esq.</u> ao <u>cuidado</u> de Leonardo	- Final Hillel	- Leonardo
X Balaõ de Soro (PINGO)	- Prévia <u>cena dint</u> alta (mão definida)	- pingar em cima de Teresa	- Teresa
X Caixa de madeira c/ areia	- fora <u>cena din.</u>	- Para Teresa se envolver na areia	Teresa
X Cajado	- fora <u>cena din.</u> ao <u>cuidado</u> de Carlos	- Para Pastor	- Carlos

ADEREÇO	COLOCAÇÃO	Destino/USO	4 - Adereço MANUSEADOR/A
① - Mic MAD	- <u>cena esq.</u> ao cuidado de Mayra	- Texto de Carlos e Clandia em cima da cadeira	Mayra
① - Mic Lapela	- <u>cena esq.</u> Mayra	- Mulher de cabeça para baixo, texto Genipapo	Mayra
x - TINA c/ Água Morna + 3 jarros	- <u>cena dir.</u> fora	- Mulher enchanchada Mayra	Mayra
① - nolo papel mãos (wc)	- <u>cena esq.</u> baixa, ao cuidado de Hillel	- Para envolver cabeça da Clandia	<del>Hillel</del> CARLOS
- 2 Pcc's (se necessário) ?	- frente centro	- <u>cena</u> - Trompetista	Hillel
	- frente, cena direita baixa	- gata Natasha	Sandra
x - Papel de cenário (nulo)	- <u>cena dir.</u> fora	- cena "Francesca Woodman"	Mãe específico
① - <sup>2 chapéus</sup> objectos para servirem de notas para cadeira	- <u>cena esq.</u> fora 3º comp: o cuidado de Mayra	- cena Mayra na "cadeira de notas"	Mayra

<div> <div>5</div> <div>Adereços</div> </div>			
ÍDERE GO	COLOCAÇÃO	Destino/uso	Manuseador/a
* Trepadeira	- <u>cena dir.</u> ao cuidado de Sandra	- ser usado por Sandra (indeterminado)	- Sandra
- cães embalsamados	(?)		

(documentos do arquivo FG/BG)

t) Excerto de fax enviado por Cláudia Nóvoa a Vera Mantero com texto  
"Pastor, pastorinho"



③

E agora ~~retorna~~ <sup>volta</sup> a lidar com o universo infantil que tanto gostaste e que já estava tão escondidinho. E voltam as canções, as poesias " Pastor, pastorinho,  
Onde vais sozinho?

Vou àquele serra buscar uma ovelha  
Pq vais sozinho, pastor, pastorinho?  
Não tenho ninguém q me queira bem.  
Não tens um amigo?  
Deixa-me ir contigo!

as ilustrações, os jogos, os desenhos ... vais desentranhar o q é interessante, muitas vezes para protecção da dureza do mundo. Mas se a cultura é um engano. Se a cultura é + fácil viver q a poesia das crianças.

O Sebastião (o + pequenino) quase morreu quando nasceu. Nasceu. No fim correu tudo bem. Não imaginou o que seria a minha vida se isso tivesse acontecido.

Agora não consigo escrever mais.

Beijinhos  
Cláudia

Rua João Machado - P. O. B. 593 - 3000 COIMBRA - Telef. 239 82 69 34 - Telefax 239 82 68 27

Tivoli Lisboa • Tivoli Jardim • Tivoli Santa • Palácio de S. João • Tivoli Porto • DON RODRIGO  
\*\*\*\*\*

(documento – original enviado e depois recebido - presente nos arquivos pessoais de  
Cláudia Nóvoa e Vera Mantero respectivamente)

## u) “Temáticas Hillel”

temáticas

### Hillel

brincar; prazer.

brincar com os papéis que se adoptam.

a situation where a person or a group of people, join together to invent, in a rationalized intellectual process, a space, and to distribute a time, for a created situation that only exists if we create it.

an invented situation.

a space for "holydays", "vacances", "férias"

[um espaço outro, um espaço para derivar, um espaço com outra estrutura mental].

in a game, you are involved, and at the same time you have the distance.

you decide when to be in, and when to be out.

a game is a "door", when we enter it we introduce chance, outside influences, surprises, non-control, allowing the cosmic movements to interfere in the self movement.

words are the base of humanity.

playing a game is an opening.

### sonhos

- ser o amigo do john cage.
- conduzir uma orquestra
- encontrar com martin buber, no café, todas as semanas
- saber dançar o Riverdance (dança irlandesa) [porquê??].

## v) “Temáticas Carlos”

temáticas

Carlos

tolerância

efêmero

humanismo

humanidade

aprender

ensinar

(ver cassette vídeo em que ele lê o 2º texto livre escrito no estúdio em que desenvolve estas ideias).

a mudança constante das coisas, nunca nada na mesma, tudo efêmero. a coisa muda mas permanece a mesma [os cubos de gelo]

o homem da cadência, que entra em cadências. e apatetado.

sonhos:

ser pai

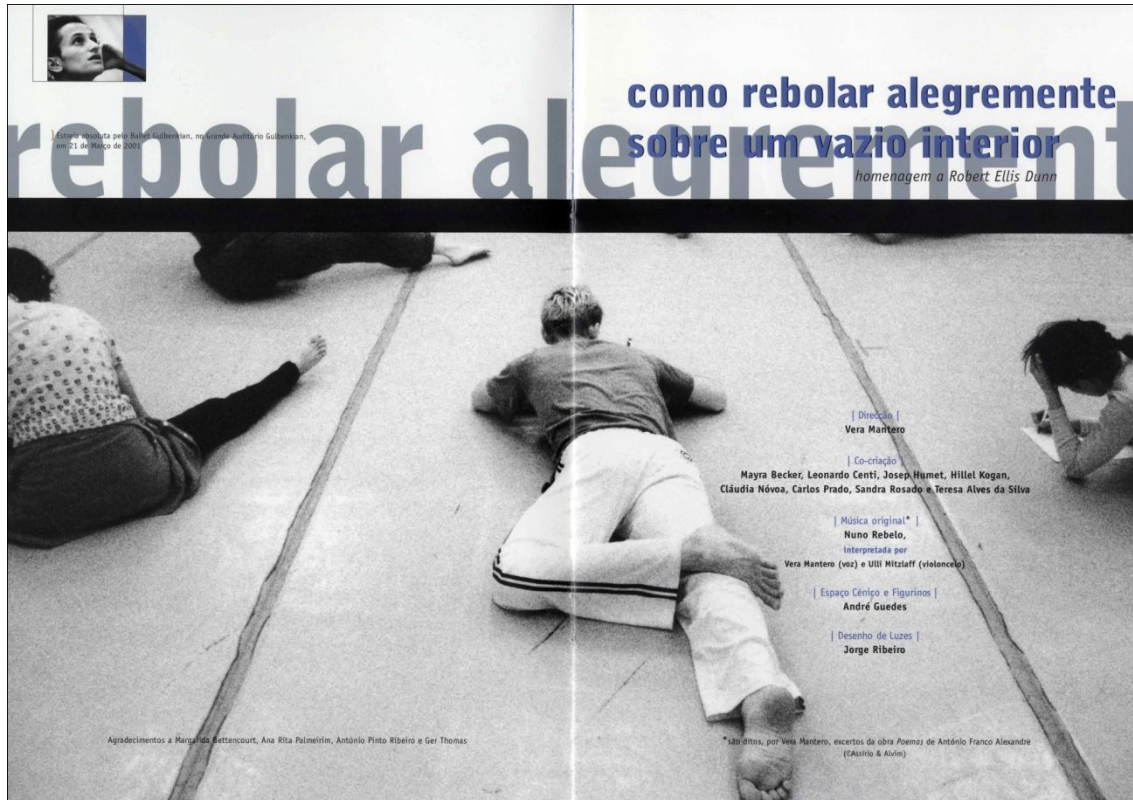
ser pastor

ser jardineiro

---

(documento do arquivo pessoal de Vera Mantero)

w) Programa de sala do Programa III da temporada BG 2000/2001



(documento do arquivo FG/BG)



IMAGEM

17

A) COMEÇA A PINGAR A GOTEIRA

B) UM CORPO (CROQUETE) POE-SE  
DEBAIXO DA GOTEIRA

C) UM RECIPIENTE TRANSPARENTE  
A APANHAR A ÁGUA

MOVIMENTO

DANÇA: OU AÇÃO.  
QUE É EMPURRADA  
PELA CAIXA (MÁQUINA)

ESTUDIO I		ESTUDIO II		SALA IV		PROVAS
10.00   11.15	Aula c/ Elisabeth Pianista: Humberto Ruaz	10.45	BERNARDO (Fotografia)			
12.30   13.30	Exo TODOS (s/ BERNARDO e s/ MARIETTE)	11.30   12.30	<i>Perpetuum</i>			
		12.30   12.45	<i>Perpetuum</i> MARIETTE e CARLOS			
		12.45   13.30	<i>Perpetuum</i> CLÁUDIA, MARIETTE e BERNARDO (c/ cinto)	12.30   13.30	como rebolar alegremente sobre um vazio interior TODOS (s/ CLÁUDIA) (CARLOS às 12.45)	
14.30   16.00	Exo TODOS	14.30   16.00	como rebolar alegremente sobre um vazio interior TODOS		14.30   17.15	Exo (a anunciar)
16.15   17.15	Exo TODOS	16.15   17.15	como rebolar alegremente sobre um vazio interior TODOS	16.15   17.15	À Mesa em 15 Minutos ANA CLÁUDIA	
17.30   19.00	Aula c/ Elisabeth Pianista: Humberto Ruaz					

## y) Tabela de produção no verso de anotações de ensaios

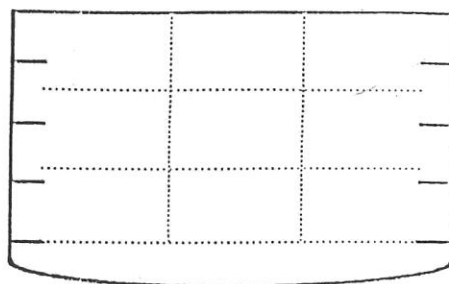
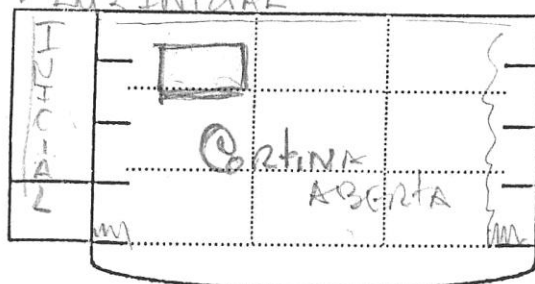
## z) Storyboard de efeitos de luz

### BALLET GULBENKIAN "Como REBOCAR ..."

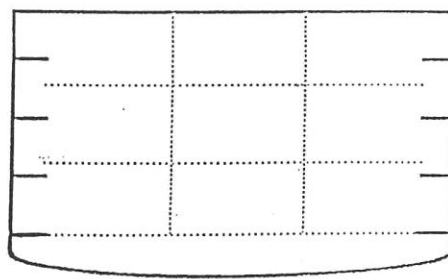
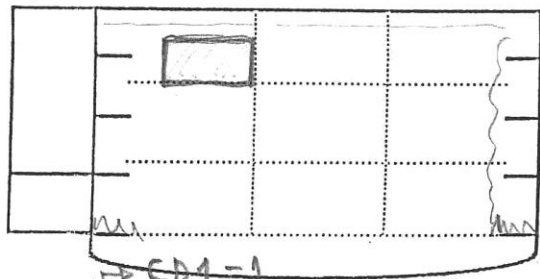
Duração: Bailarinos: 8

Pág. 1

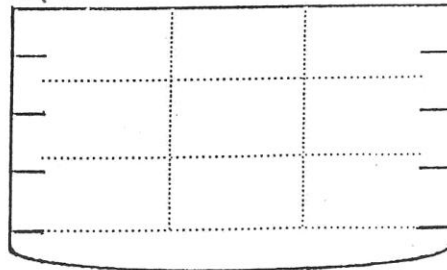
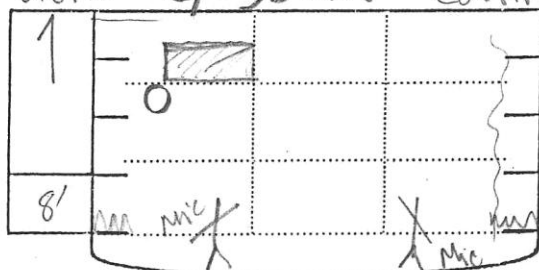
- CORTINA ABERTA PARA ENTRADA PUBLICO
- LUZ SALA 70%
- LUZ INICIAL



- Gongos
- SALA 50% 0.1 Efeito
- ANUNCIO



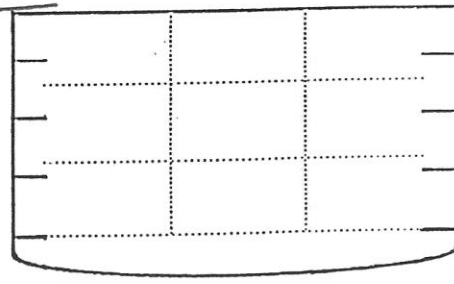
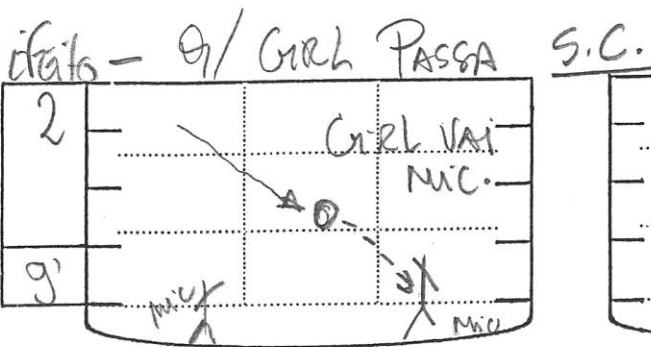
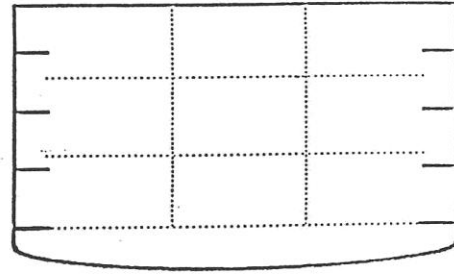
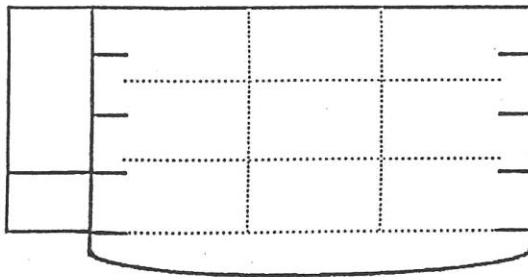
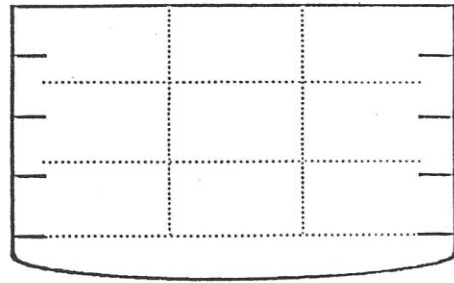
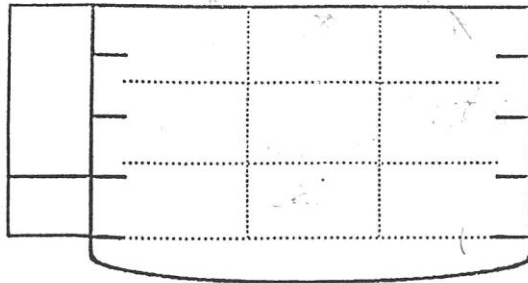
- Música
  - SALA 50% → 00% (35" SAIDA) 0.2 Efeito
  - Efeito - C/"90 ...." Contra Gtm.
- Nota: SALA 50% → 30% 35"



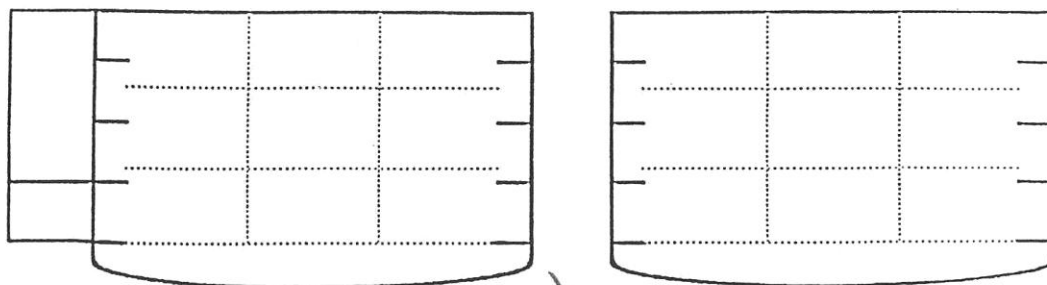
J. Franco

BALLET GULBENKIAN

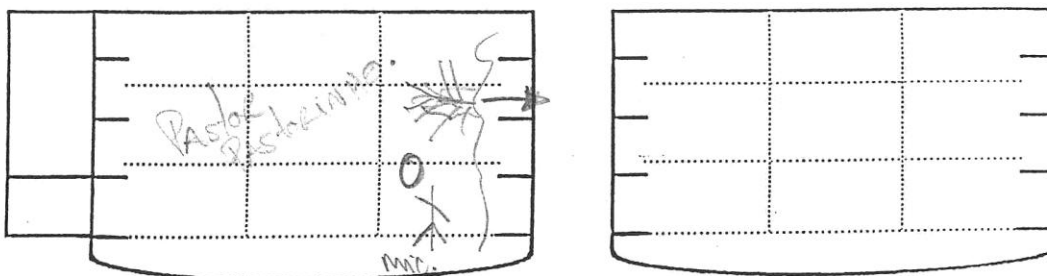
Pág. 2



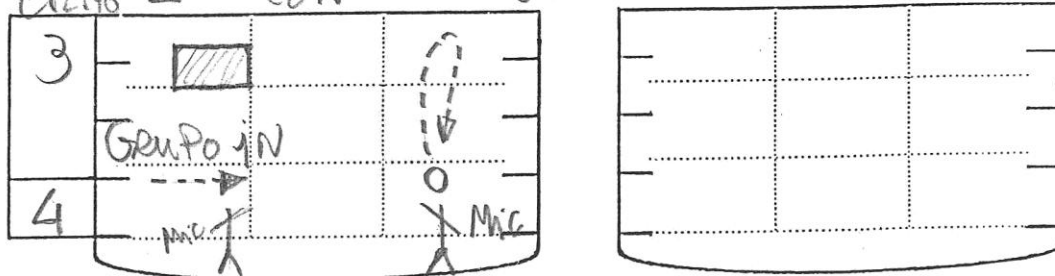
J. Frango

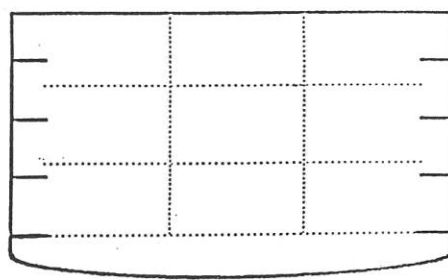
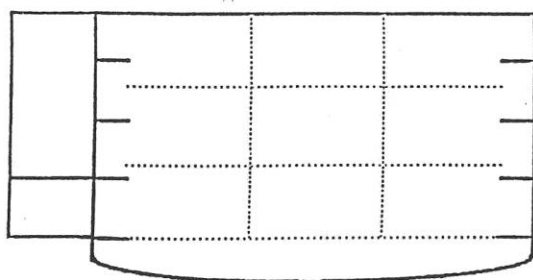
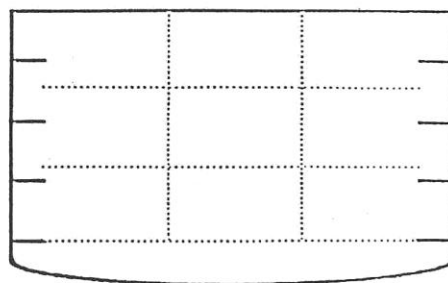
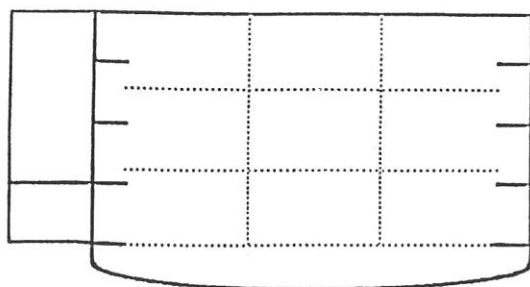


→ SAI VERDURA "Pastor Pasbrinho... (SAI M LENTO)

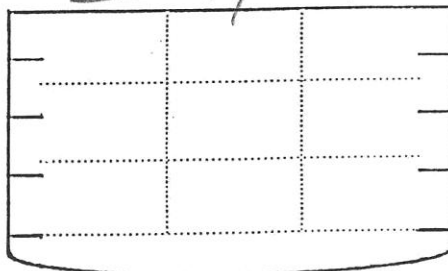
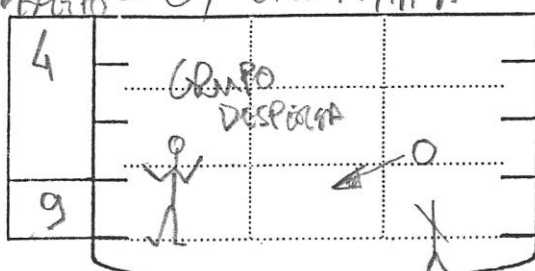


Grilo - "CON... tigo"





Effeto - C/ "OAAHHHHH" Grupo D.S.L. C/ BRACOS



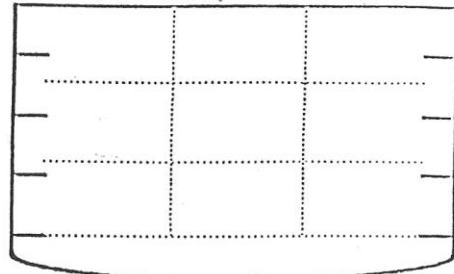
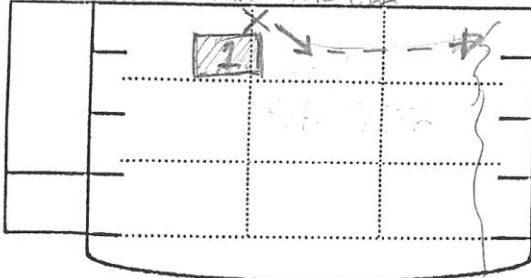
CD2 - ID1  
Música → 2" DEPOIS GRUPO DESPERGA.  
SAI PINGO

J. Frango

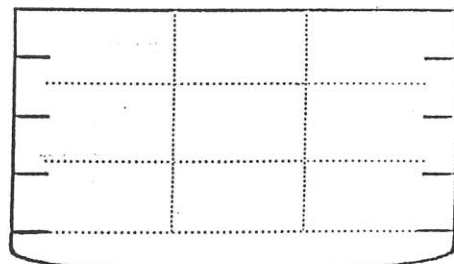
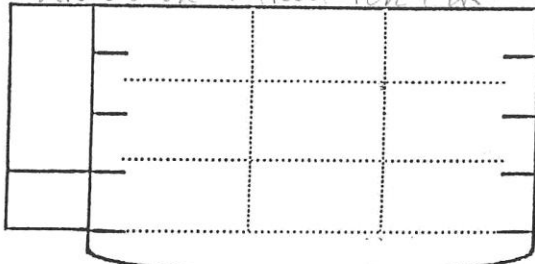
# BALLET GULBENKIAN

Pág. 4-A

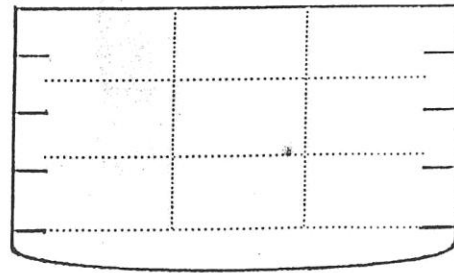
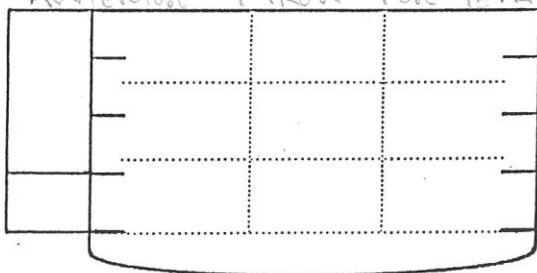
→ CD 1-2  
→ Música → C/ stop pastor ARRANCA  
ANTERIOR PARA POR ELA ANDA



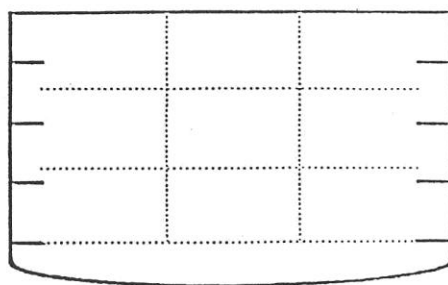
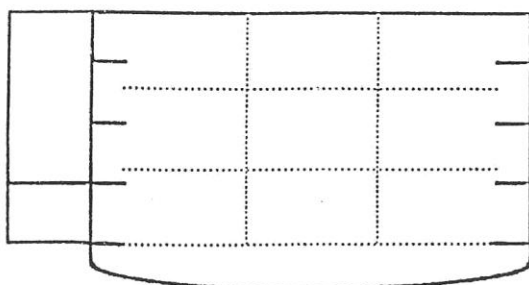
→ CD 2-2  
→ Música → Q/ pastor SAI (2°x)  
ANTERIOR PAROU POR ELA.



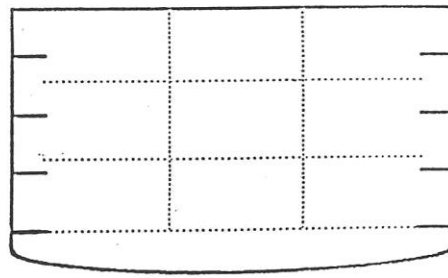
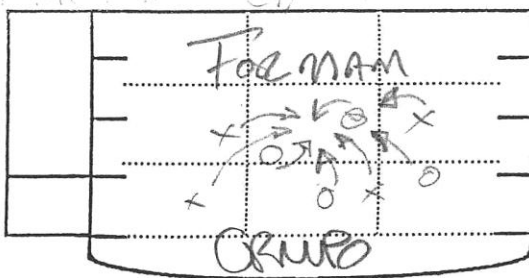
→ CD 1-3  
→ Música → Q/ pastor SAI (3°x)  
ANTERIOR PAROU POR ELA.



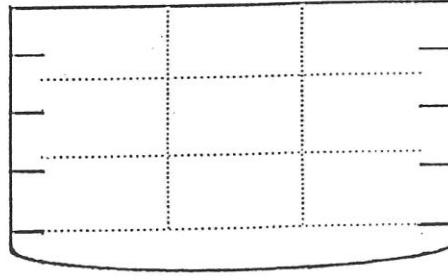
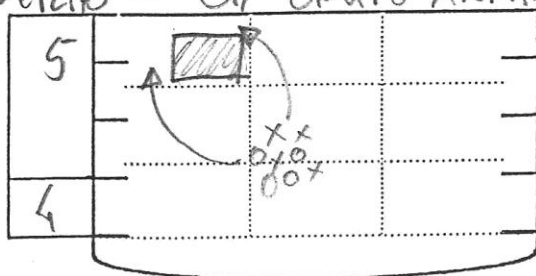
J. Frango



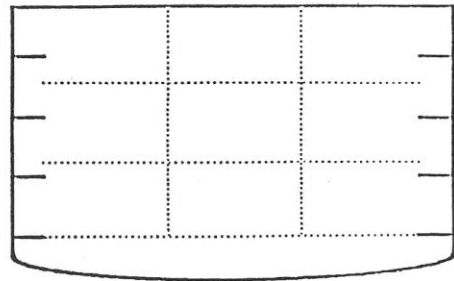
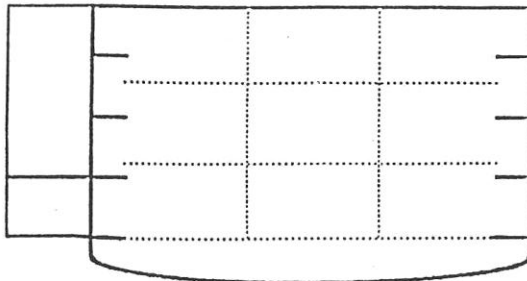
→ Nota - 2ª - 3ª - 4ª - 5ª



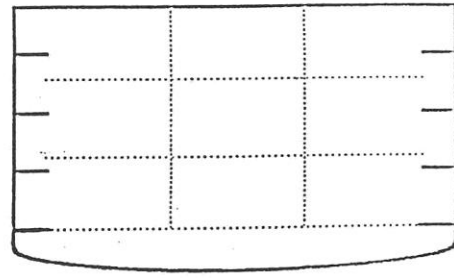
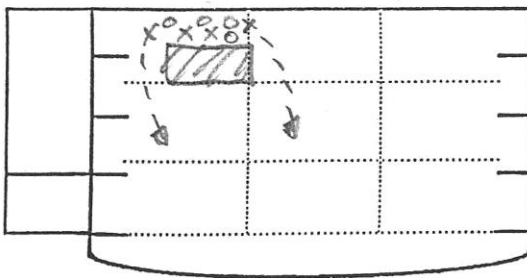
→ Efeito - 5/ GRUPO ARRANCA TRÁS CAIXA.



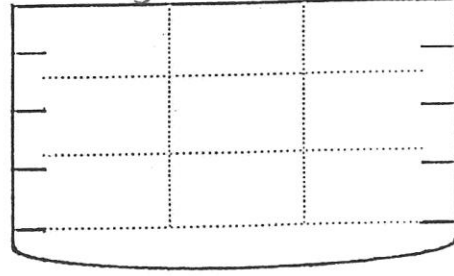
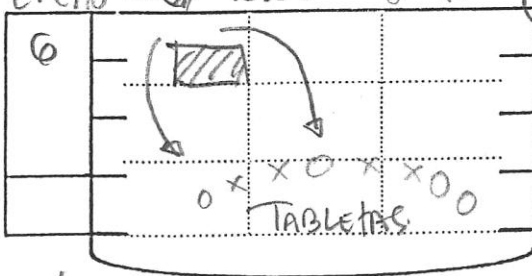




6º Efeito  
ATENÇÃO CAIXA 1º Movimento.

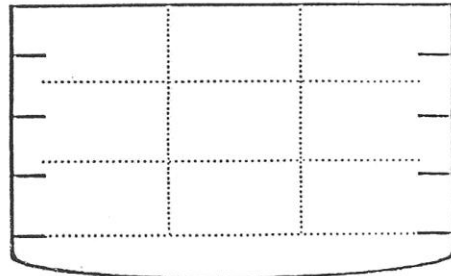
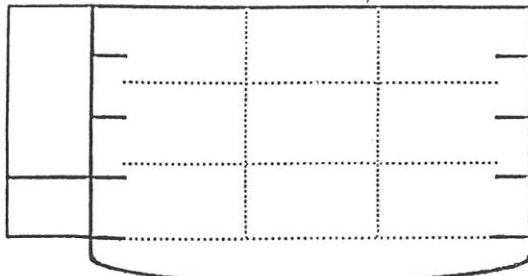


Efeito - 8/ Todos. VÃO (e/ TABLETAS)

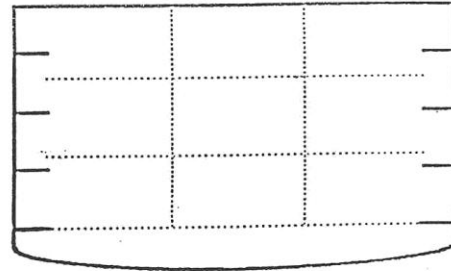
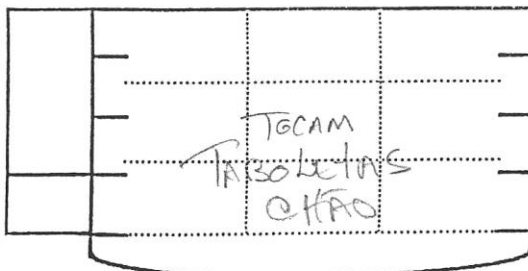


6

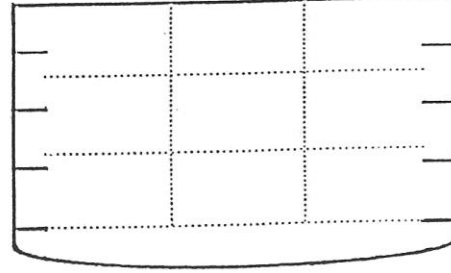
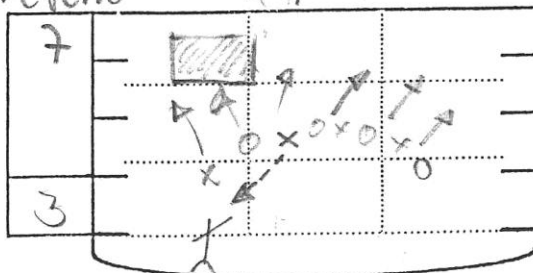
Posição  
1º → 2º  
→ CAIXA - 8 / COMEÇAM TABOLETAS



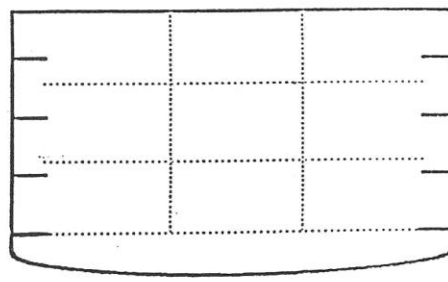
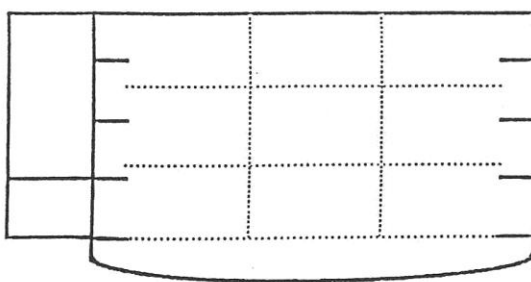
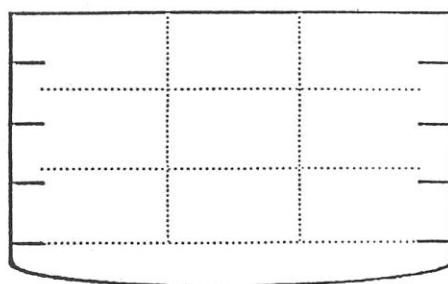
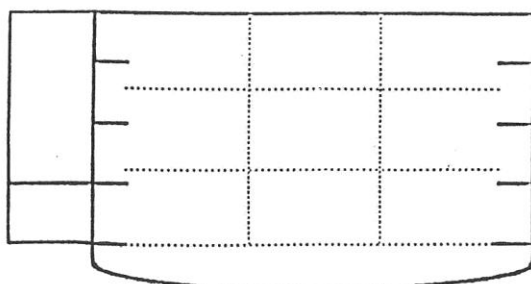
CD 2-3  
→ MÚSICA - C / 1' DEPOIS 3º BAIXAR TABOLETAS.



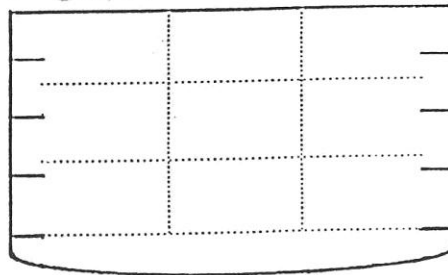
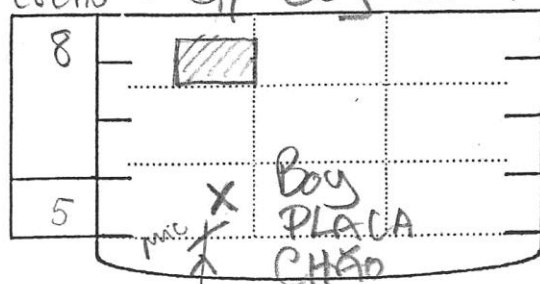
CD 3-4  
→ MÚSICA  
→ Efeito → 8 / COMEÇA DESFAZER FORMAÇÃO

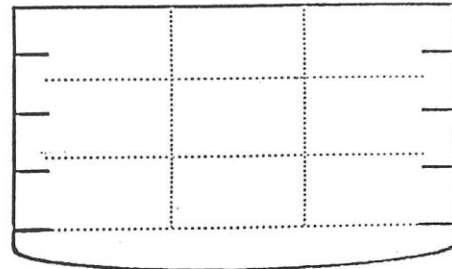
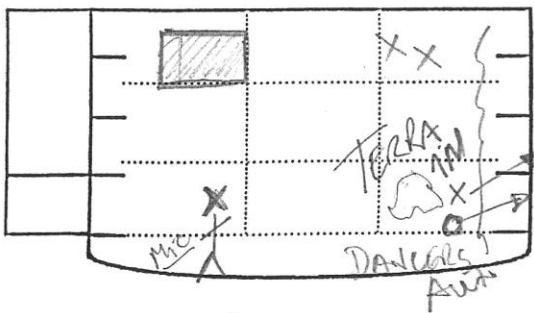
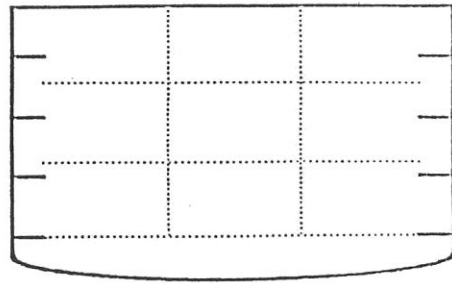
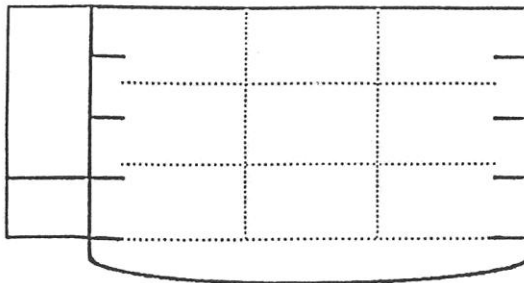


1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8

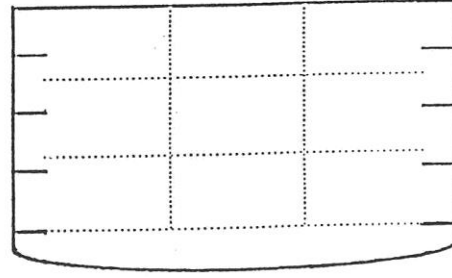
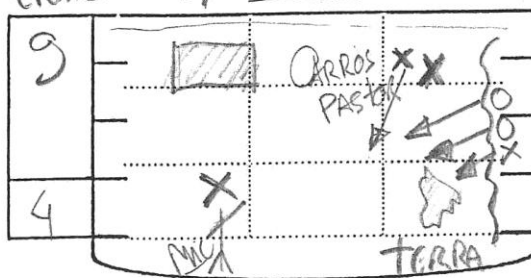


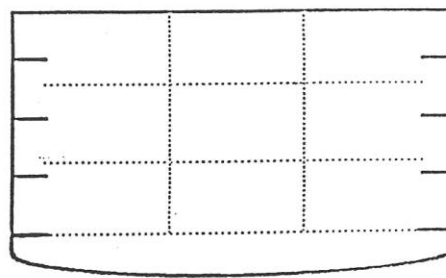
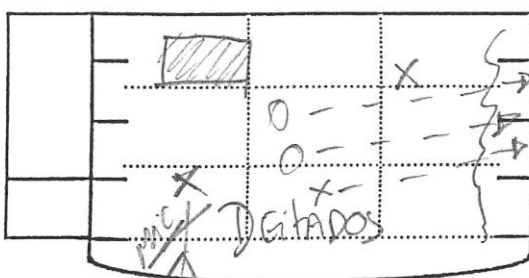
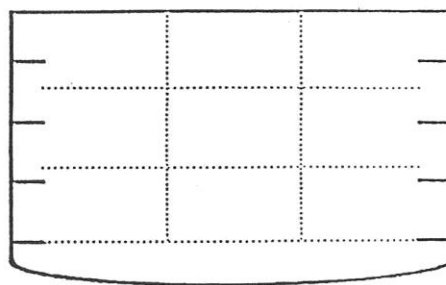
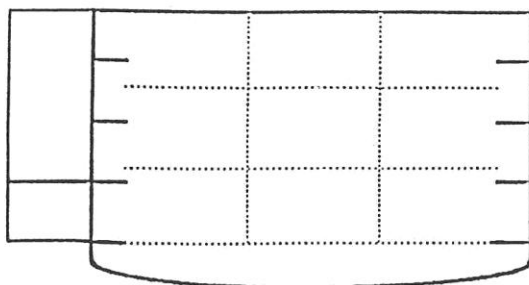
Efeito - 8/ Boy Põe Placa CHÃO.



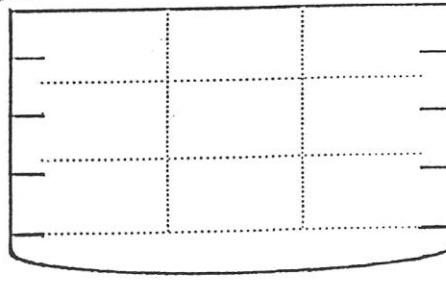
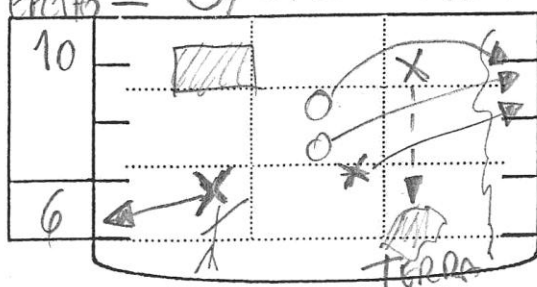


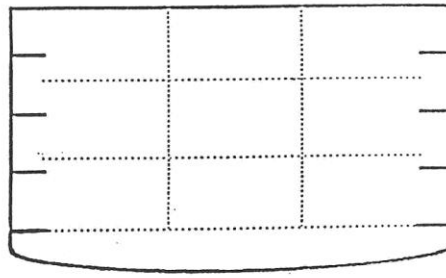
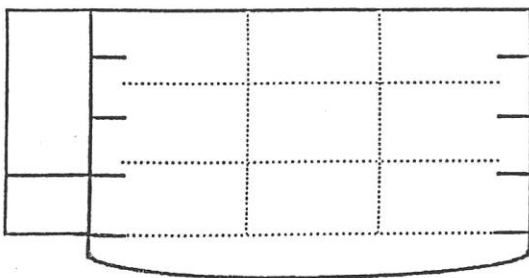
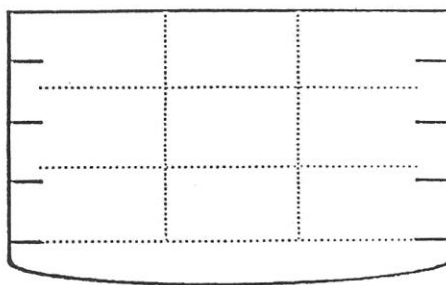
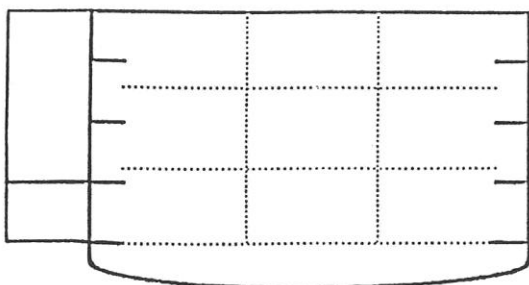
efeito - C/3 IN BAIXO CORTINA. ANTECIPIAR



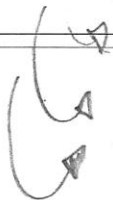
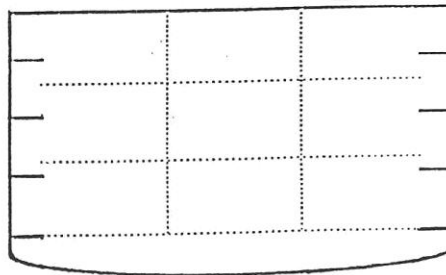
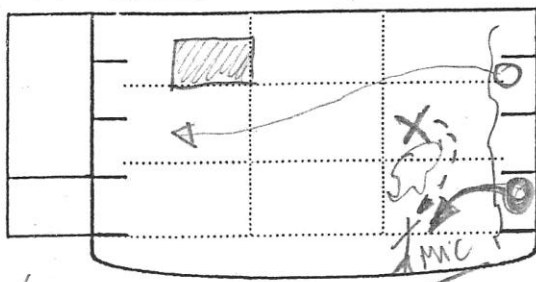


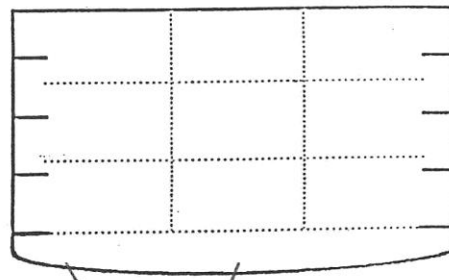
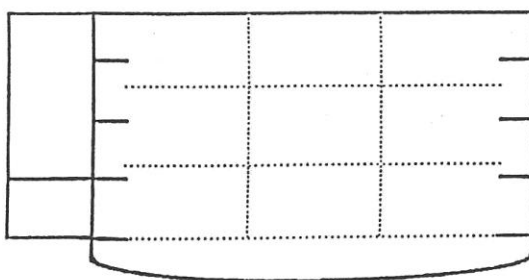
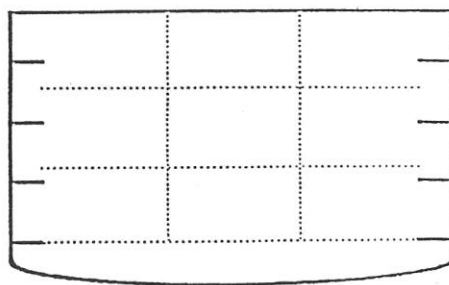
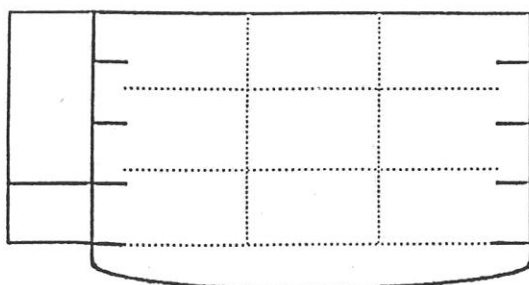
Grilo - C/SAIDA BOY Mic S.L. + Grupo S.R.



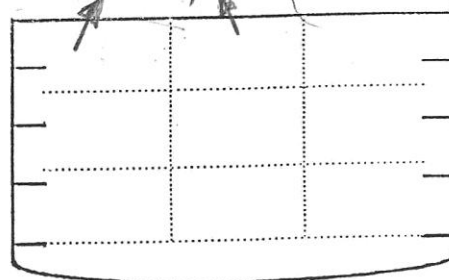
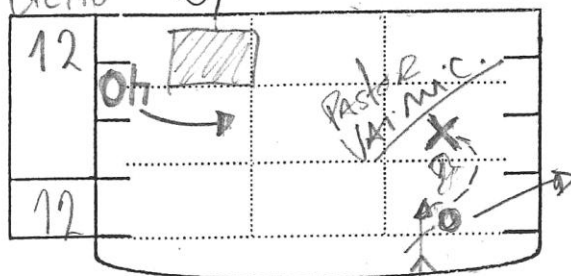


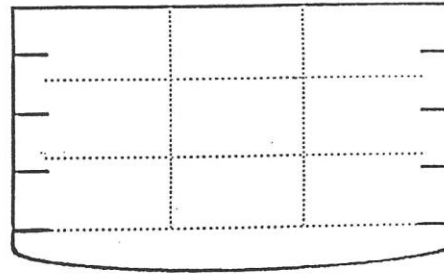
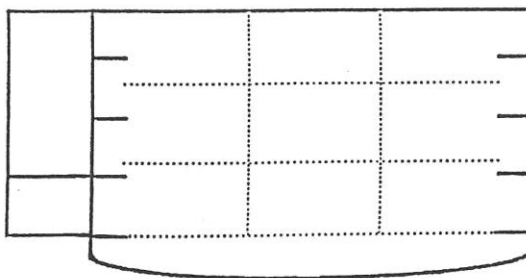
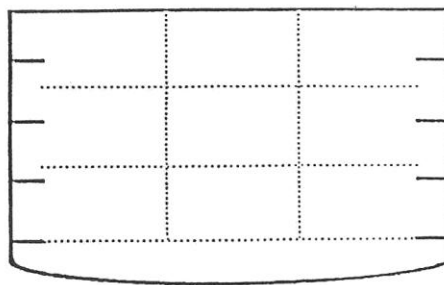
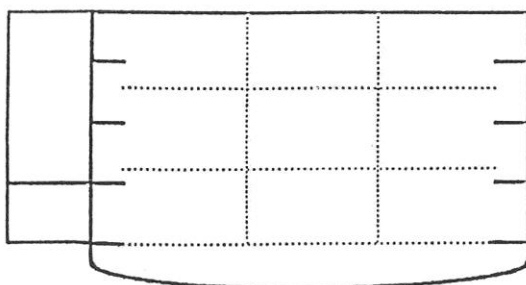
11º Efeito N existe



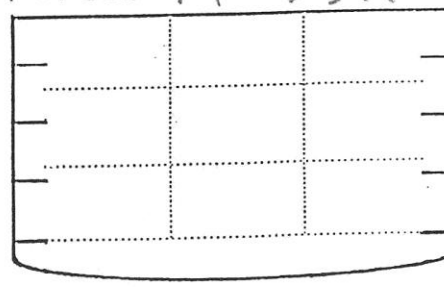
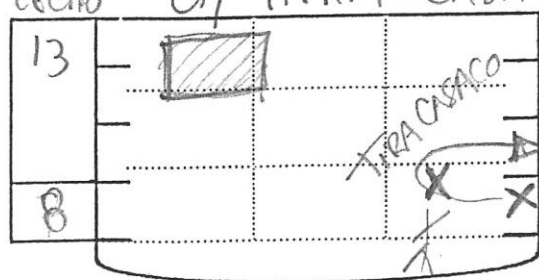


feito - C/ "CAIU - ME AGORA UM BRAÇO." (SANDST.)

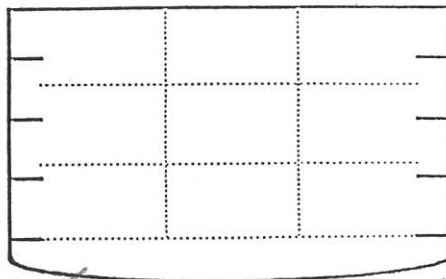
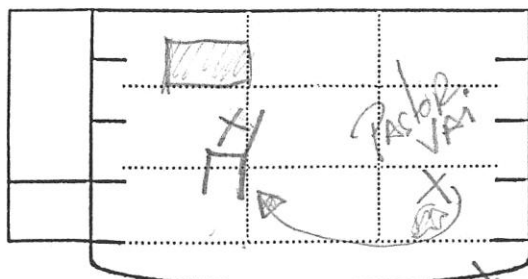




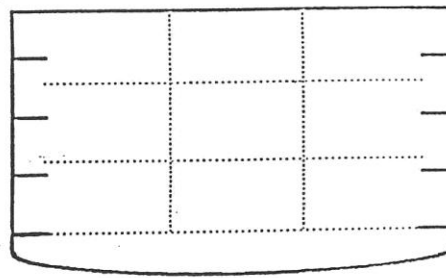
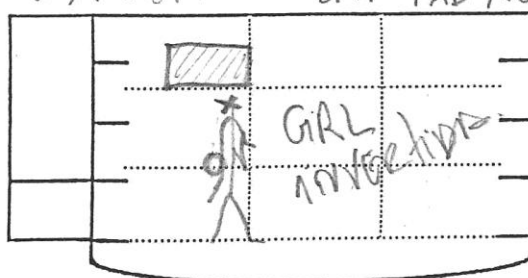
clube - 2/ TIRAM CASACO Pastor M<sup>re</sup> D.S.R.



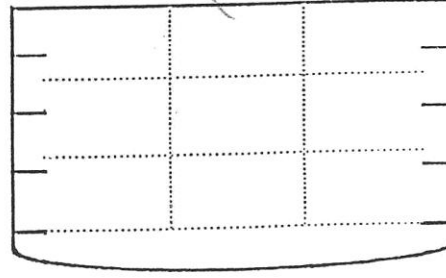
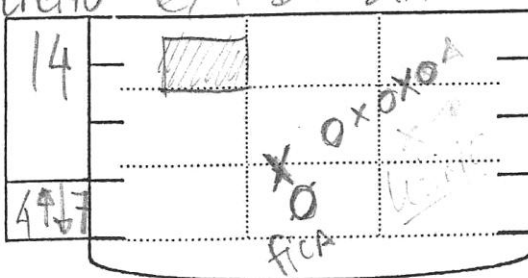


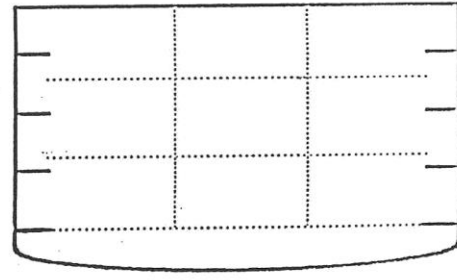
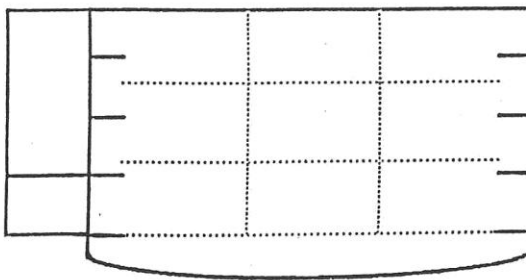
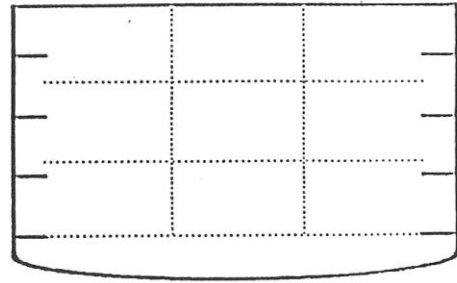
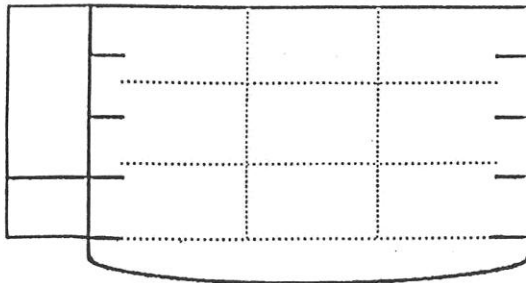


→ CD 2-4  
 → Música → C/O PATO PATE TA (SOBRE O ANTERIOR)  
 → Anterior sai FAD Aut 3"

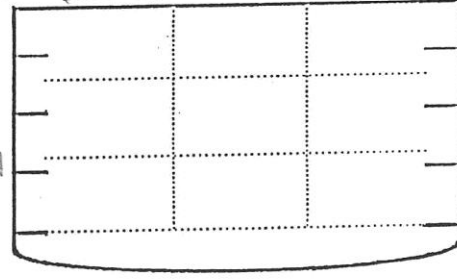
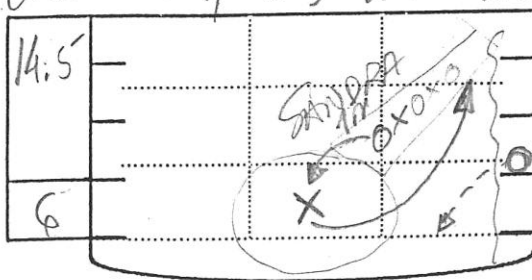


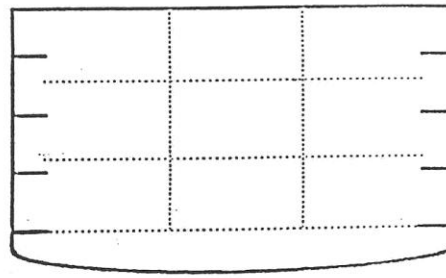
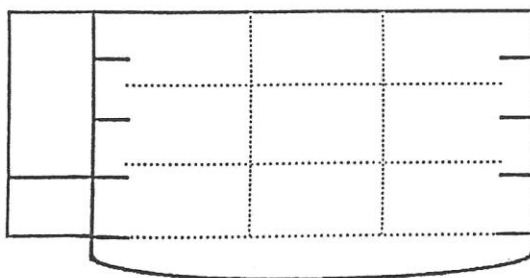
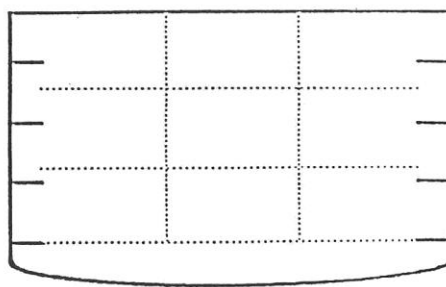
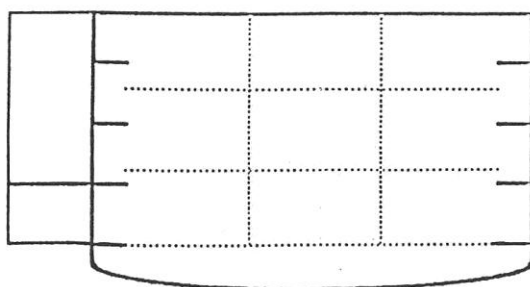
→ Q/ CARLOS Põe GIRL CHÃO S.C.  
 efeito - Q/ TODOS DIAGONAL VERMELHA (6 BAILARINOS)



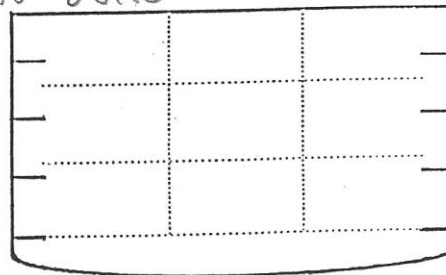
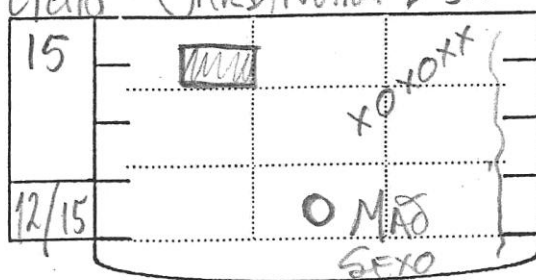


Efeito - O/ Boy Sai Especial S.C.

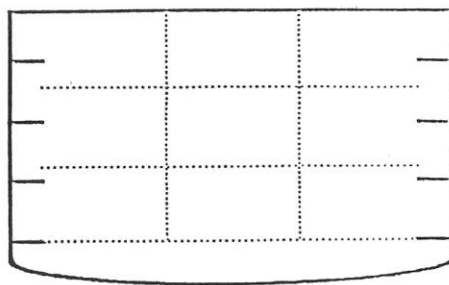
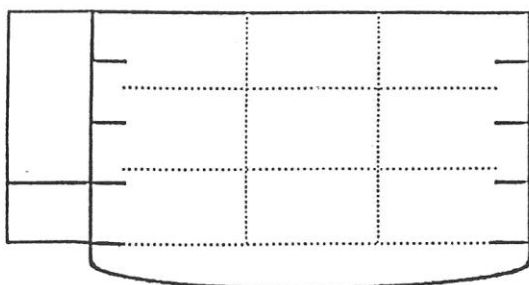




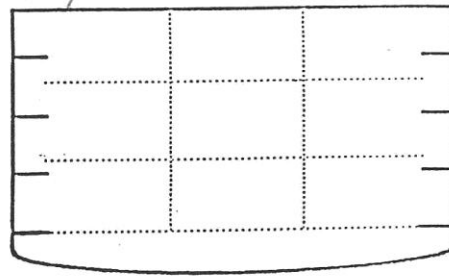
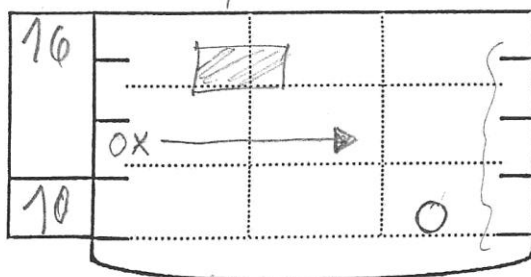
efeito - JARDINEIRA D.S.C. Mão SEXO



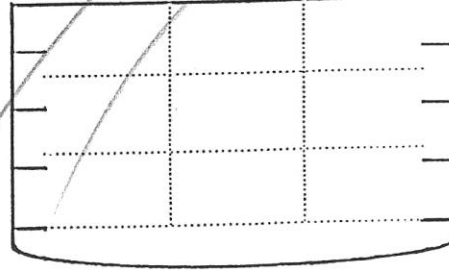
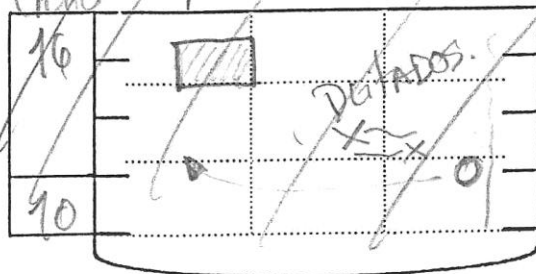
GA  
A  
A



Efebo - Q/ CASAL IN S.L. P/ S.R.

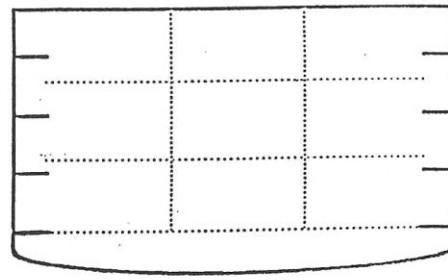
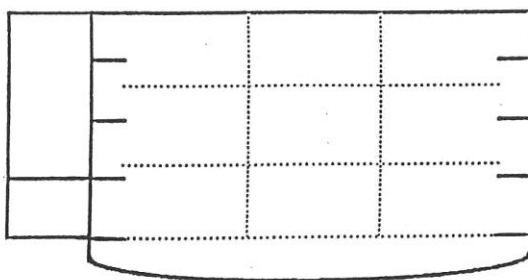
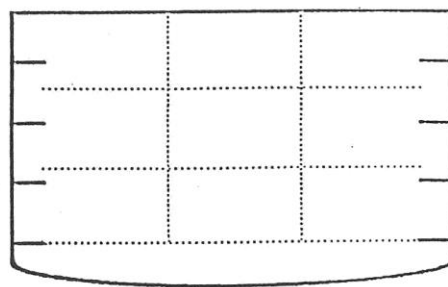
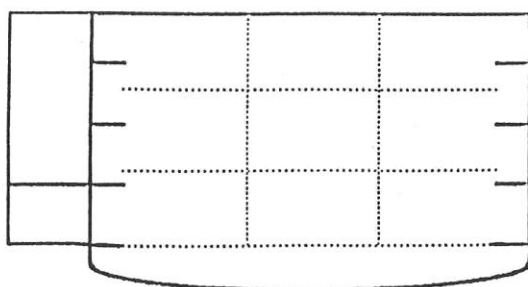


~~16/10 - Q/ GIL S.R. ARRANCA P/ S.L.~~

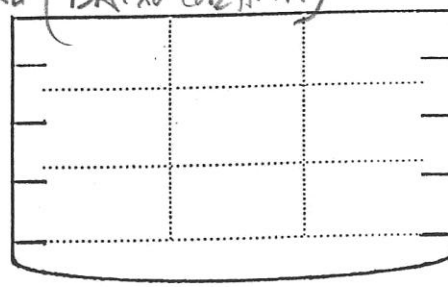
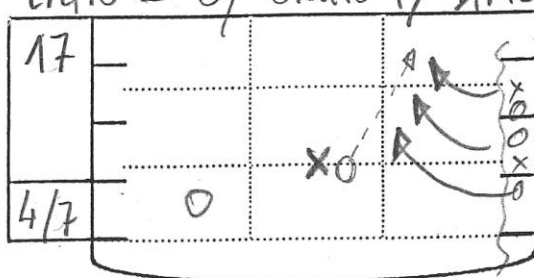


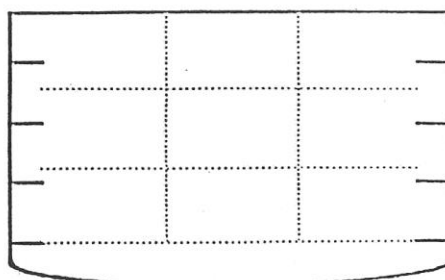
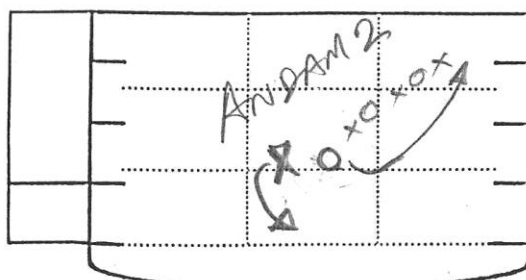
ALVARO  
JARA - 21/3/009.

J. Frango

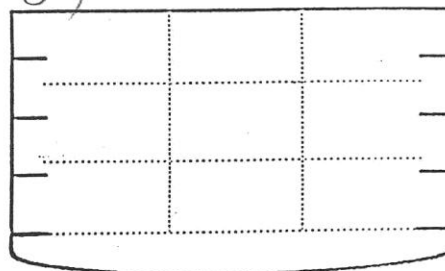
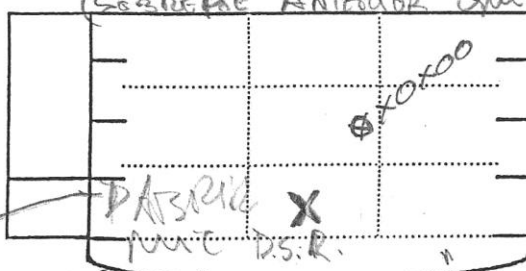


Efeito = C/ Grupo P/ DIAGONAL (BAIXO CORDONA)

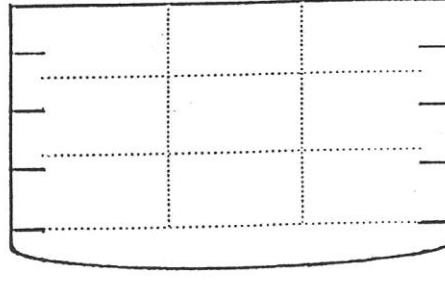
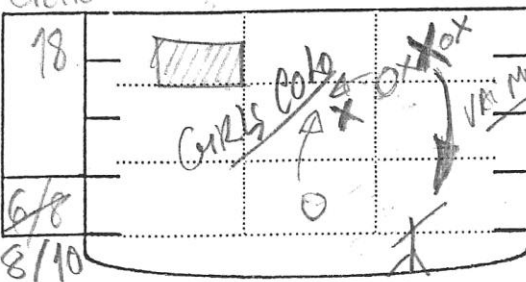


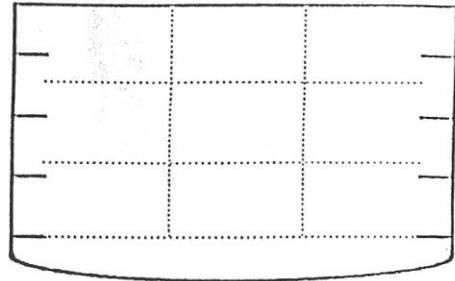
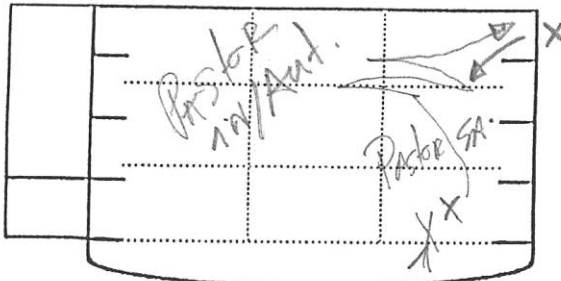


→ CD 1-5  
MUSICA - Q/ MAOS VÃO PARA CABEÇA  
(SÓ SE FAZ ANTERIOR QUE SAI 3")

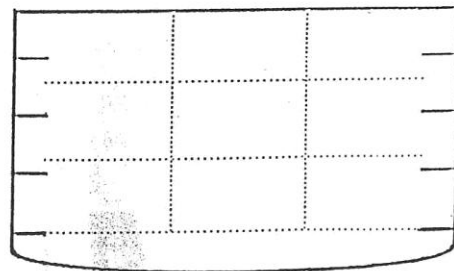
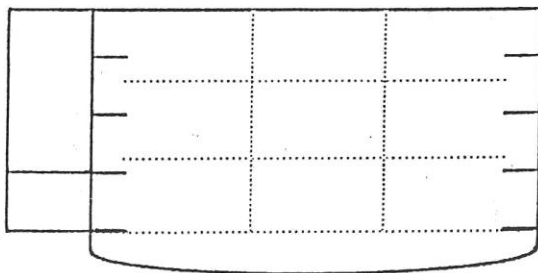
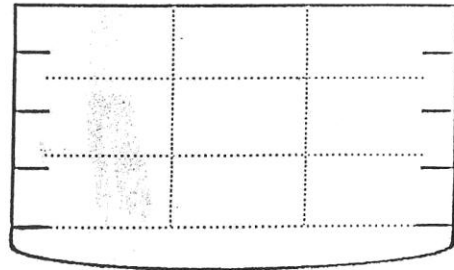
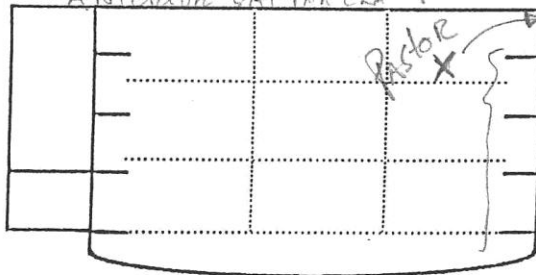


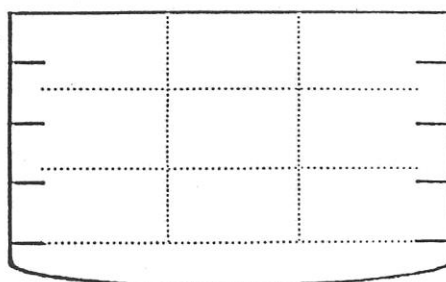
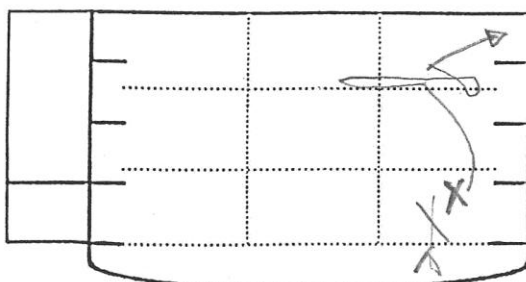
→ CD 2-5  
MUSICA > Q/ BOY ✓ CHEGA M.C D.S.R.  
Cabo



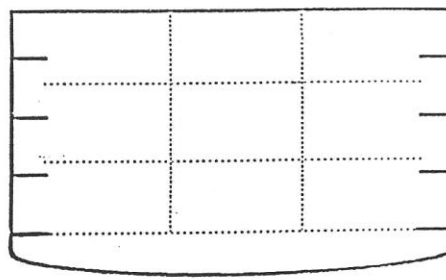
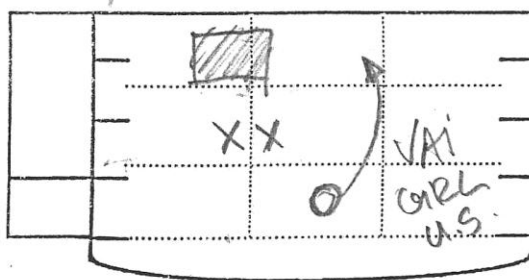


→ CD1-6  
 → MUNIC —→ C/ PASTOR FORA U.S.R.  
 ANTERIOR C/ POR C/

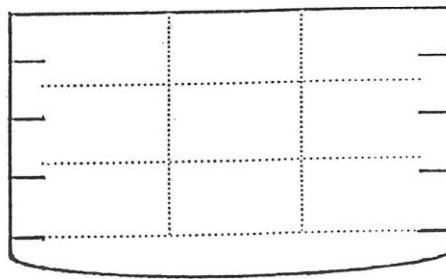
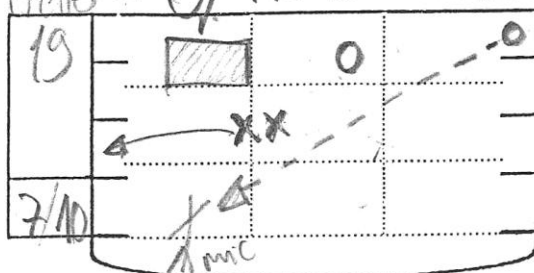




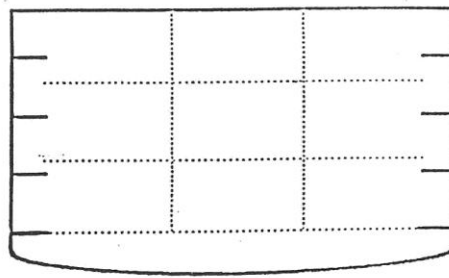
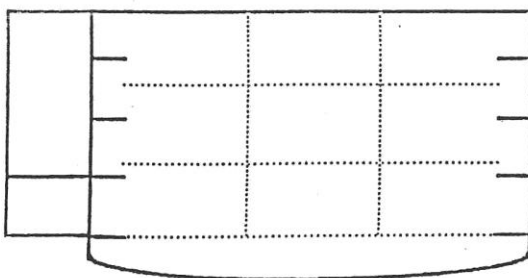
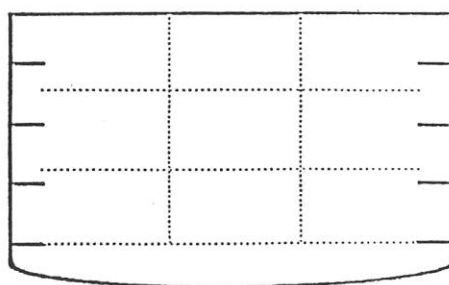
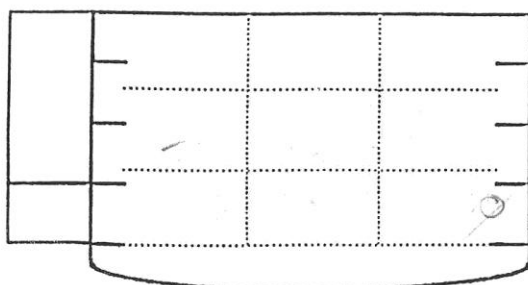
Atenção 19º Efeito.



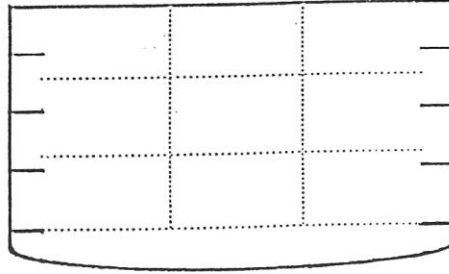
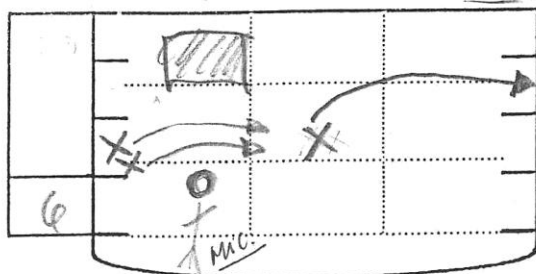
Efeito - C/ FINAL MÚSICA

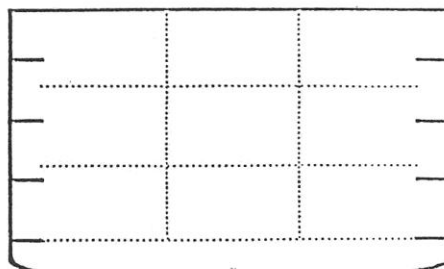
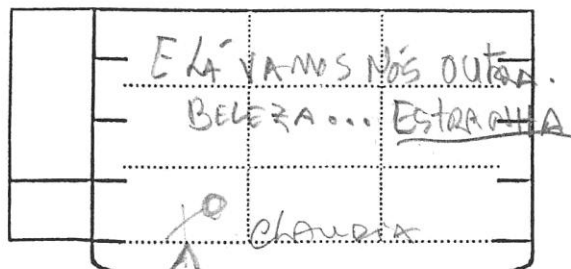




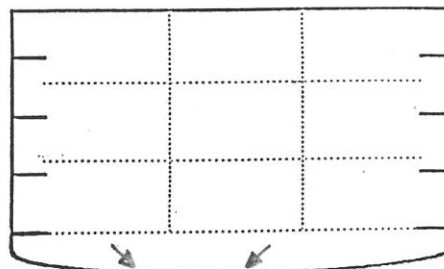
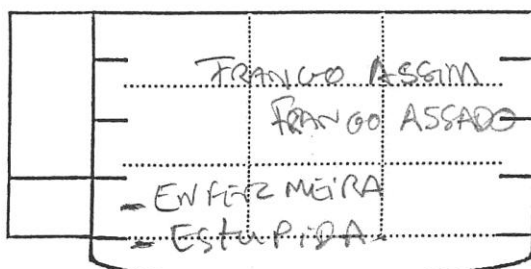


Existe 20 N



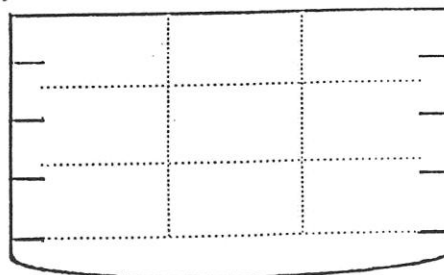


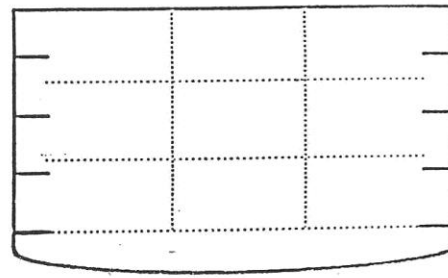
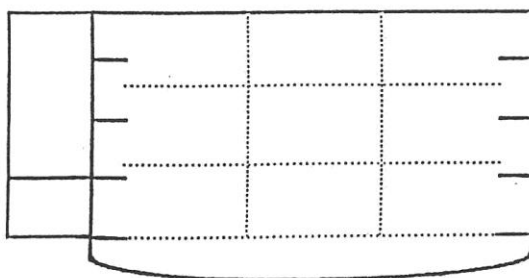
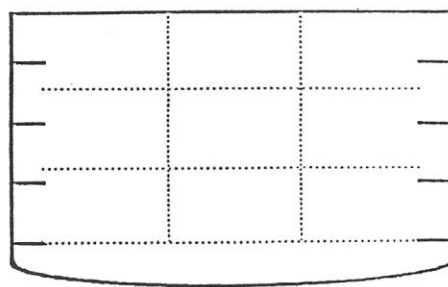
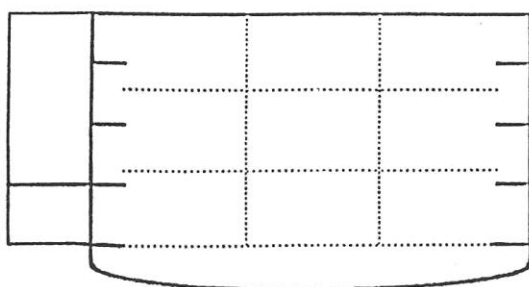
→ Caixa → 2 → 3 → "É LÁ VAMOS ... BELEZA ... ESTRANHA"



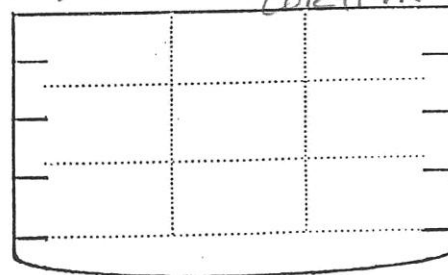
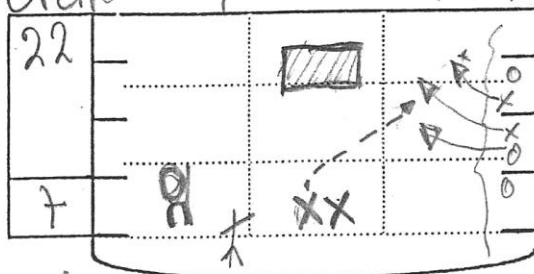
→ Música → CD 2-6 → ... DEVA APROVEITAR ... SONHOS ...

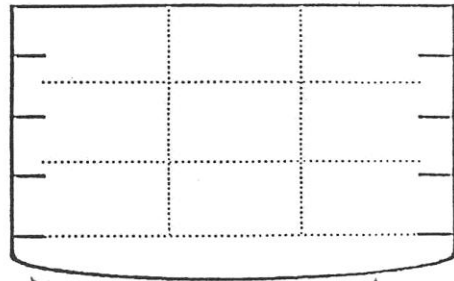
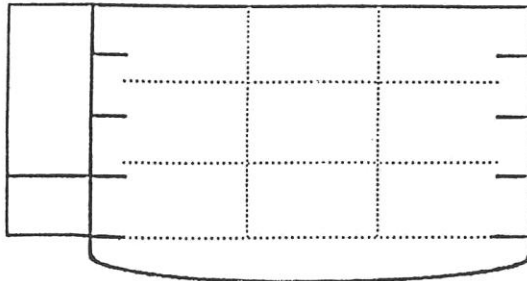
→ Treito - O/Girl sai mic.



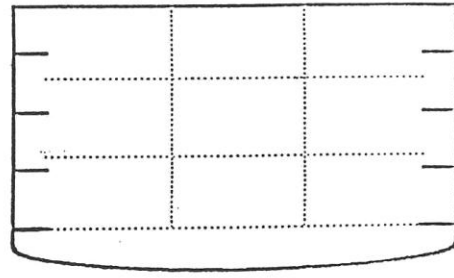
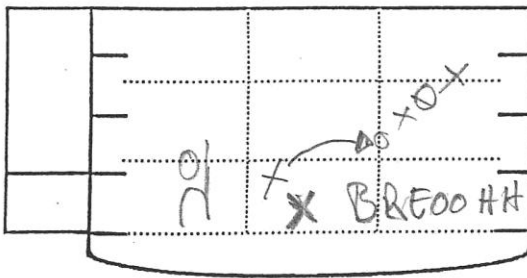


22 = C/ GRUPO FORMAÇÃO DIAGONAL BAIXO CORTIVA

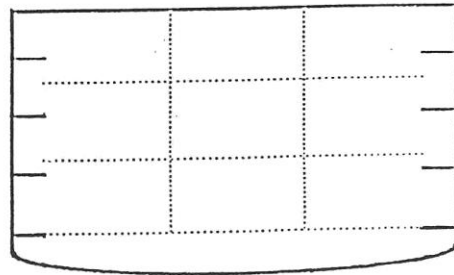
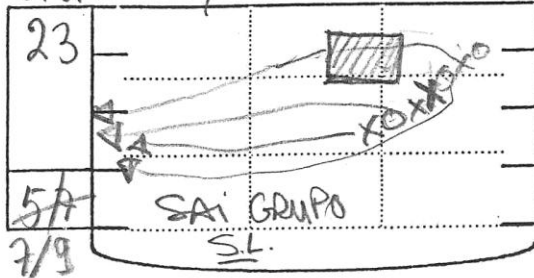


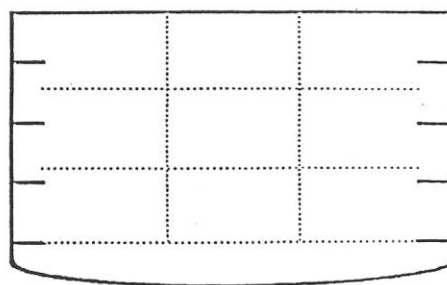
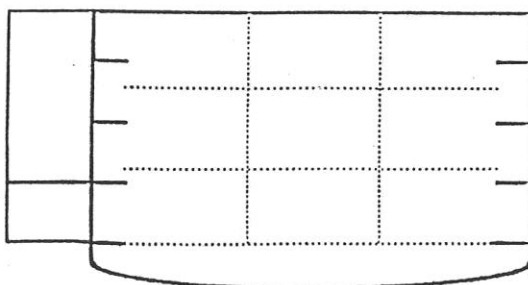


→ CD 1-7  
 → Musica → C/ Boy D.S.C. BREOHHH... VAI  
 Jwto com 5

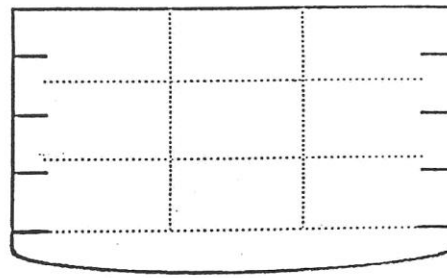
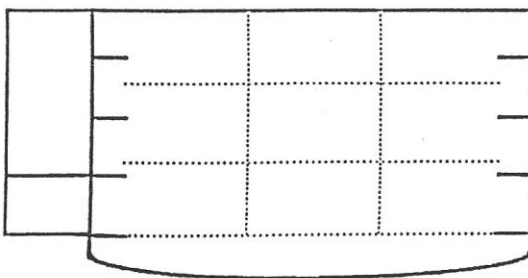


Grilo - C/ GRUPO OF S.L.

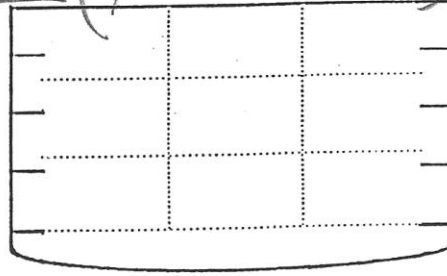
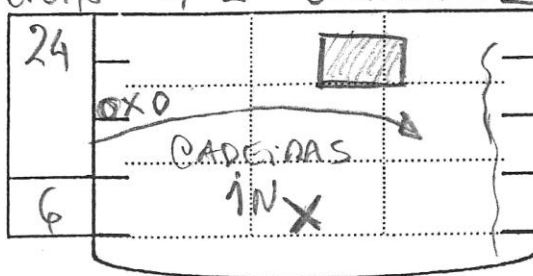




Atenção < CAIXA 24-º Efeito >

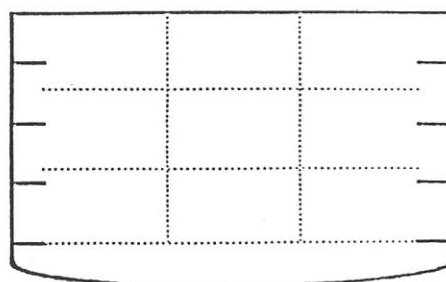
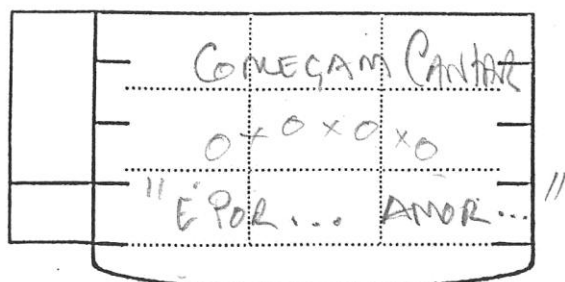


Efeito - C/ 2ª CADEIRA IN S.L. (P/ LINTA CADEIRAS)

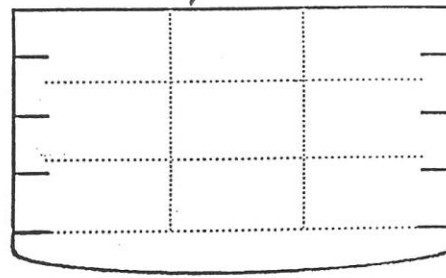
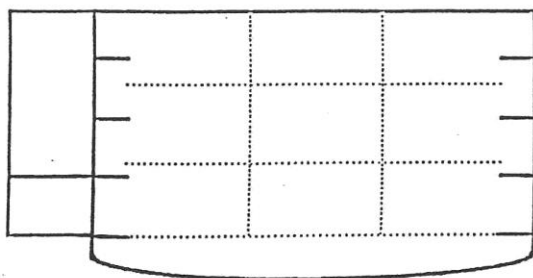


Como Começar Aínda Música

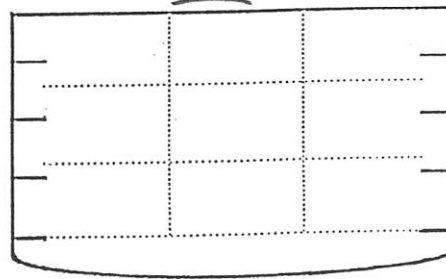
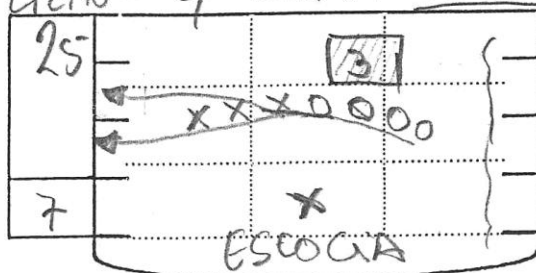
J. Frango

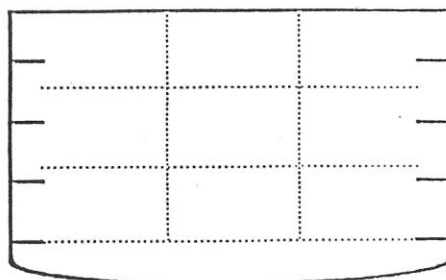
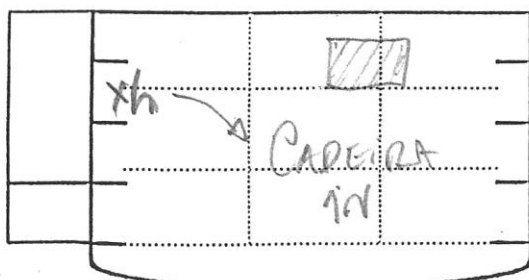


→ CAIXA 3-4 → É POR ISSO QUE O AMOR

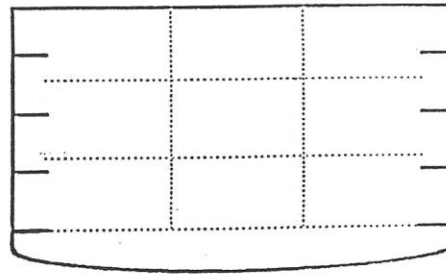
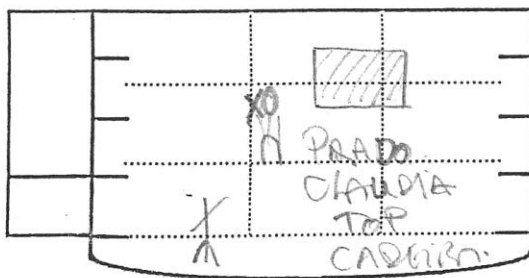


Efeito - C/ SAÍDA última CADEIRA SL.

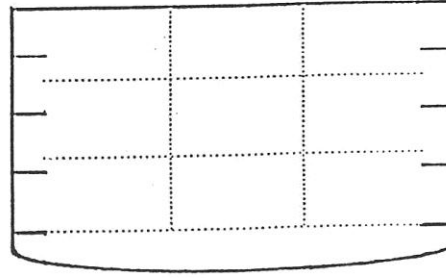
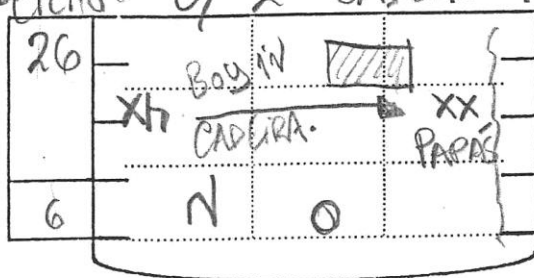




→ MÚSICA → CD 2-7 C/ VÔZ PRADO/CLAUDIA  
CADEIRA S. h.



→ efeito = C/ 2ª CADEIRA 1ª NO CHÃO



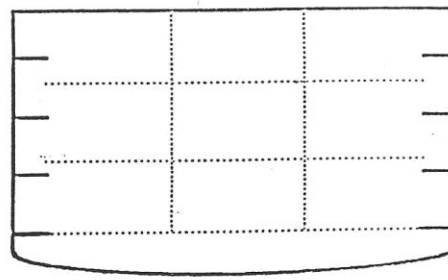
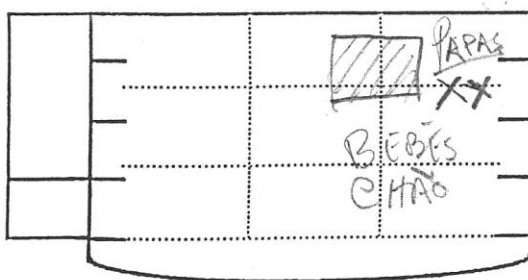
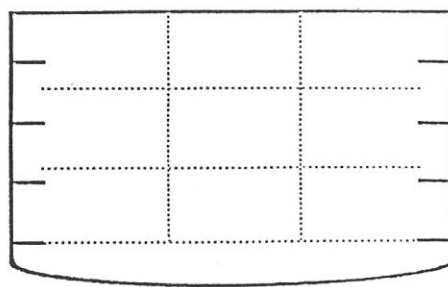
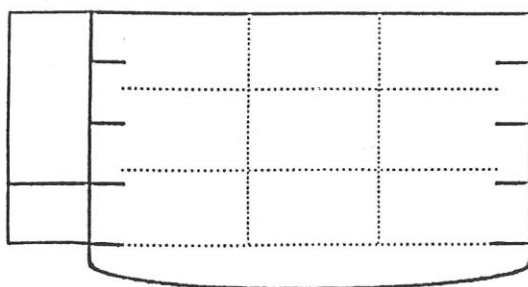
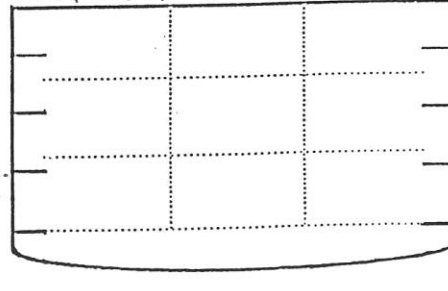
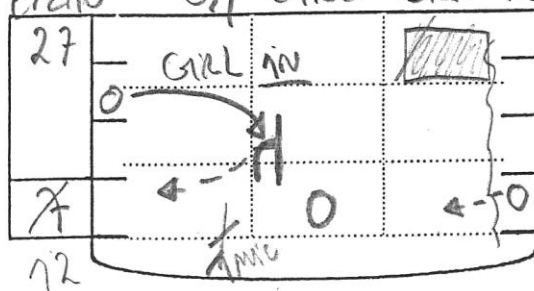
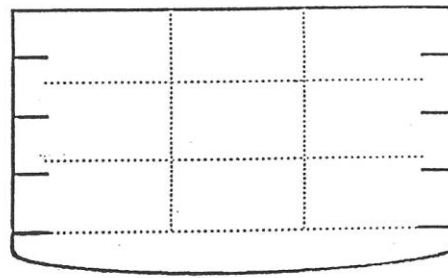
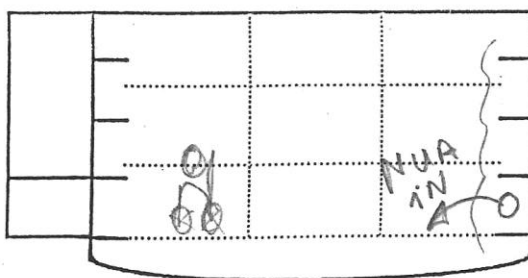
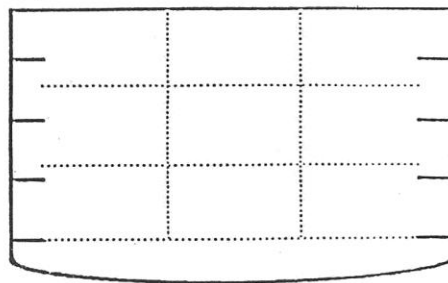
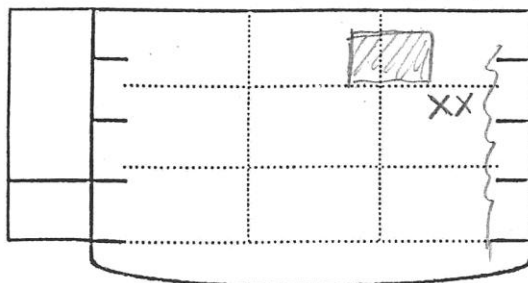


foto - O / GIRL S.L. PEGA CADGIRA

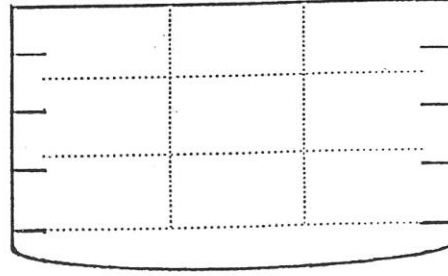
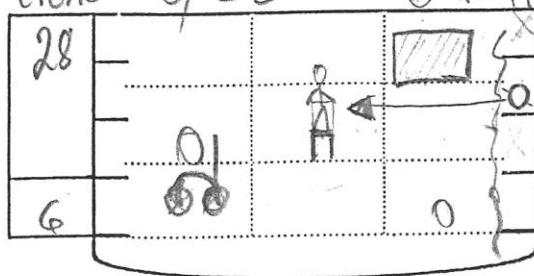




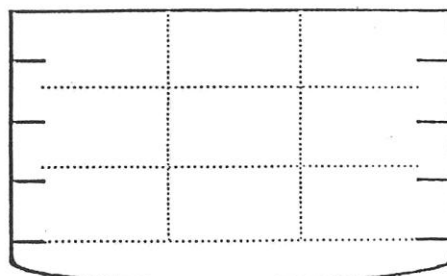
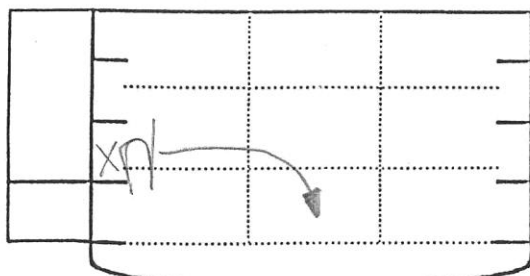
→ 4-5 (ultima)  
→ CAIXA — C/ FINAL PA PA S  
ATIRAM BEBES



crio - C/ Boy in CORTINA REPOLHO

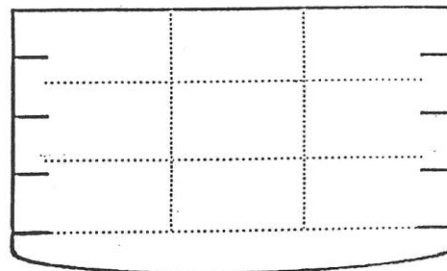
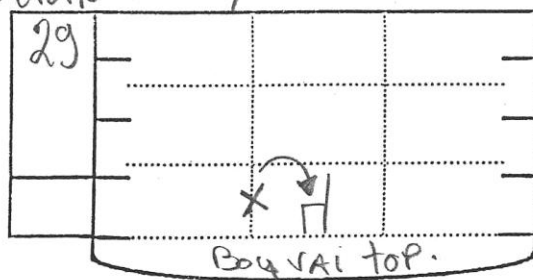


Atenção: FAD Ant Música P/ Boy Cadeira

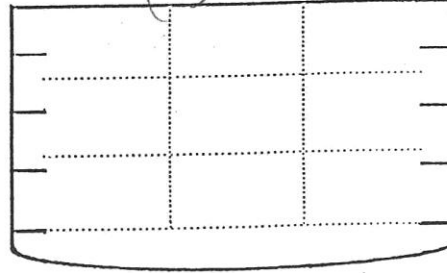
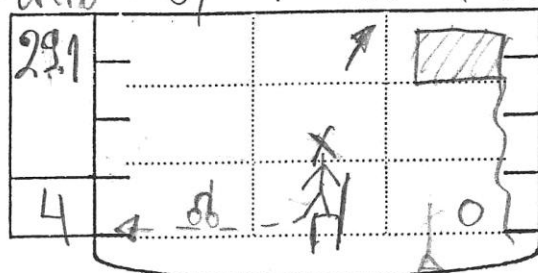


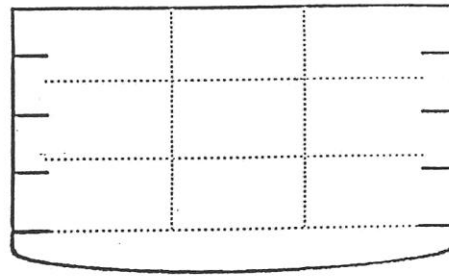
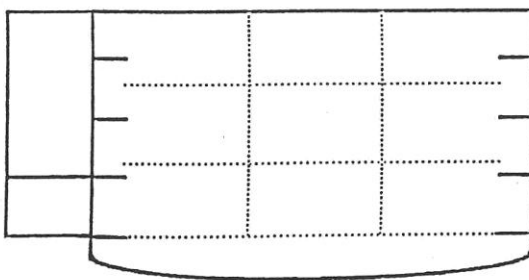
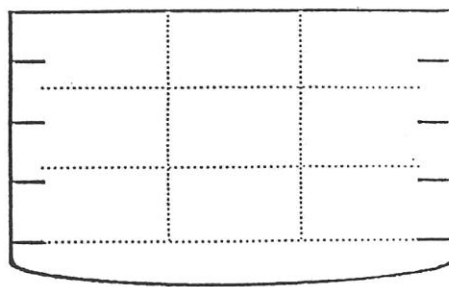
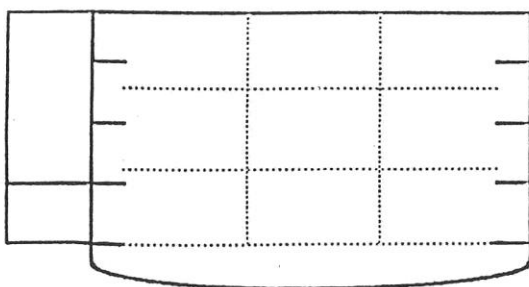
FAD Ant Música - P/ FADA Boy

Urb - O/ Boy VAI TOP CADEIRA

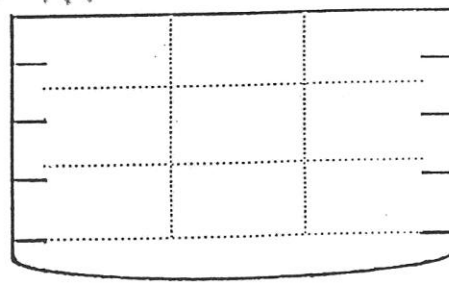
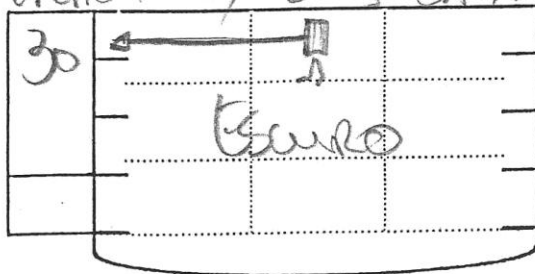


Urb - C/ 1º "COMPLEX..." (Boy - TOP CADEIRA)





efglo - c/ Boy CAIXA FORA



31

— Escuro

→ Luz

— Todos IN (6 → 2)

— Todos F/T (TIAM MIC)

→ Escuro (Acompanha. SAIDA)

→ Luz

— Todos IN S.L.

— Todos F/T (1<sup>a</sup> X)

Escuro:  
----->

— II F/T (2<sup>a</sup> X)

→ Escuro @ 2<sup>o</sup> TRÁS

aa) Amostras de tecido, desenhos e instruções para confecção de figurinos  
no atelier de costura da FG

COMO REBOLAR ALEGREMENTE

DIRECÇÃO - Vera Hamano

FIGURINOS - André Guedes

MAYRA

Veste 3-fatos <sup>2 fatos de segurança</sup>  
1º fato uma saia calça verde de sarja com um macho à frente outro atrás uma camisa branca, um colete em malha verde (cor segurança) e uma gravata, 2º fato é igual ao primeiro, 3º fato, uma túnica em quimono de seda selvagem dupla, a parte de cima em chiffon tingido de verde escuro cor da seda, veste uma cueca dos mesmos materiais. A túnica só tem uma manga e um laço. dança com sapato de rua

EXISTE 1 cast completo

CLAUDIA NOVA

Veste 2-fatos 1º fato de jordinagem, composto por 1 calça verde, 1 camisa normal de rua, 1 bota de sarja verde cor dos calças. (calça bota verde de barraca, 2º fato de carnaval túnica em quimono só com uma manga com uma fita muito comprida com 18m mais ou menos. Calças só com uma perna do mesmo tecido as botas calça sapato forrado do mesmo tecido

EXISTE 1- cast completo

Horas - 2001  
Florinda Basilio

## INTERPRETES

### SANDRA ROSADO

Veste um fato de jardinagem, calça de sarja verde, camisola de rua, uma lata de sarja verde e botas de borracha em verde

Existe um fatos completo

### TERESA ALVES E SOFIA

Veste um fato (da zureste) saia de sarja azul escuro, blusa branca, colete os riscos branco e azul. com um laço azul, tem uma cuequinha de rede lycra tingida cor de carne

calça safato de renda ortopedicos em branco

Existem 2 fatos completos

Março - 2001

Dorinda Basilio



## INTERPRETES

### LEONARDO CENTI

Veste um fato de (arrumador de carros)  
calças normais de rua, camisa normal de rua  
xadrez em várias cores, veste uma bata cor de  
laranja e saia

calça safato de rua

Existe um fato completo



### JOSEF HUET

Veste um fato (arrumador de carros)  
calças normais de rua, camisa normal de rua  
xadrez as cores tem uma bata em saia  
cor de laranja.

calça safato de rua

Existe um fato completo



Março 2001

Florencia Basilio

## INTERPRETES

### HILLEL KOGAN

Veste um fato de (tecânico),  
calça de sarja preta camisa azul clara  
de manga curta com um blusão de sarja preta  
nos braços do blusão tem 3 lenços 1, branco  
1, Vermelho, 1 verde

calça safato de rua

Existe um fato completo

### Carlos Prado

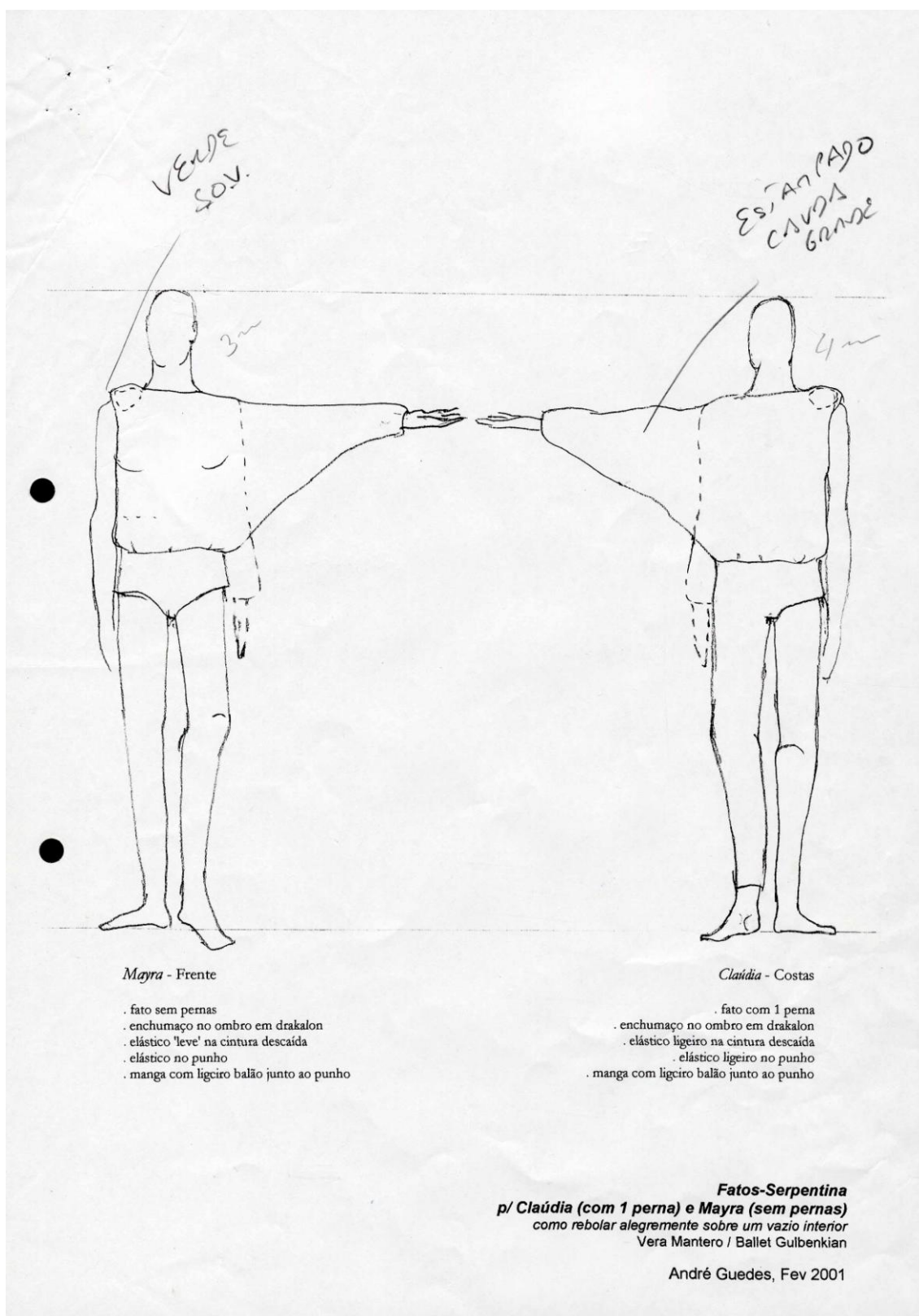
Veste um fato-macaco de sarja verde e  
uma t-shirt de malha em verde  
calça lisa de bombracha

Existe um fato completo

Março 2001

Florinda Basílio





(documento do arquivo FG/BG – atelier de costura)

**ANEXO V**  
**Suporte Digital**